دراسات في النقد العربي القديم

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2019/8/4400)

رشيد، عبد السلام محمد
دراسات في النقد العربي القديم/ عبد السلام محمد رشيد، ايهاب مجيد جراد- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2019
(   ) ص.
ر. ا. : (2019/8/4400)
الواصفات: / النقد الادبي/ / التحليل الادبي/ / الادب العربي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

دار غيداء للنشر والتوزيع
تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

دراسات في
النقد العربي القديم

تأليف

أ.م.د. عبد السلام محمد رشيد   أ.م.د. ايهاب مجيد محمود جراد

كلية التربية للعلوم الإنسانية

جامعة الانبار

الطبعة الأولى

2020 م

الفهرس

المقدمة

هذه مجموعة من المقاربات النقدية التي تشتغل على ميدان النقد العربي القديم تحديداً ومستفيدة من التراث القديم ولاسيما المصنفات البلاغية وتسعى إلى تقديم قراءة معاصرة للقضايا والموضوعات التي درستها.

وتنهض الدراسة الأولى (في مفهوم القراءة) لكونها مفتاحاً لهذه الدراسات بوصف أن القراءة -وعياً وانتاجاً – تقدم تصورات جديدة تلقي مزيداً من الضوء في محاولة الكشف عن حيوية هذه الموضوعات مع رصد الجدوى المتحققة من اعادة قراءتها والإفادة من معطياتها، فالقراءة المعاصرة لنصوص قديمة تزيدنا معرفة ووعياً وتنقل هذه النصوص من زمن انتاجها إلى زمن آخر تنهض فيه مقدمة تصورات محدثة بفعل اعادة القراءة والاستكشاف لا مكاناتها ومعطياتها، لان القراءة انتاج وعي نقدي يحمل معاصرته في ذاته ويضفي مزيداً من رصد الملامح والمنهجيات التي تعني الرؤية المعاصرة لهذة المفهومات والقضايا ولذا تحول موضوع (الموازنة في التراث النقدي والبلاغي) في ظل القراءة الجديدة إلى ضبط المصطلح على المستويين: النقدي والبلاغي لان الموازنة – نقديا- منهج متاح ومعروف ومشروع إلى حد ما في تحديد السبق والاولويات على حين ان الموازنة – بلاغياً- تعدُّ في ظل البلاغة الصوتية المعاصرة – بتنويعاتها وتقسيماتها – تأسيساً جديداً يقوم على المنهجيات المعاصرة في التفكيك والتوزيع واعادة رسم حدود ومفصليات البناء إلى مهيمنة بحثية وأكاديمية تقترب من مبادئ العلم الحديث في بعض مبادئ الدراسة الصوتية ومن ثمَّ أعادة التقدير للبلاغة الكلاسيكية العربية في المنهجيات الحديثة في التلقي والتواصل.

وتعالج الدراسة (نظرة عامة في منهج الآمدي في كتاب الموازنة) قضية ملحة في نظرة الآمدي للنص الشعري وهي أن هذا الناقد درس النصوص الشعرية على وفق ثنائية (المحاسن والعيوب) أي القدرة على الانجاز أو ضعف القدرة حتى تصل إلى حد الإخفاق وتحاول هذه الدراسة الإجابة عن سؤال في غاية الأهمية والحيوية هو (هل لدى الآمدي منهج في معالجة نصوص أبي تمام والبحتري ؟على الرغم من كثرة التفصيلات التي قدمها الآمدي في كتابه الكبير الذي يصل في أجزائه إلى ما يقرب من ألف وستمائة صفحة في نسخته المحققة تحقيقاً علميا) وقد أفلحت هذه الدراسة في رصد ملامح هذا المنهج موزعة بين التنظير والتطبيق، إذ يؤكد الآمدي باستمرار صلاحية الاستواء في النص الشعري خضوعاً للمطبوع من الإنتاج من جهة والالتزام بالتراث الشعري السابق ومجاراة الأوائل من جهة ثانية فالآمدي حاول على قدر جهده وما أتاحه منهجه دراسة نصوص اقتربت كثيراً من سلوك الحداثة في النص العباسي.

وكان لبعض المفهومات والمصطلحات الشعرية أصالة في تأكيد قدرة المبدع على تحقيق التواصل مع الذات العميقة في داخله بوصف التجريد - مفهوماً بلاغياً - تحول بفعل المعالجات الأسلوبية إلى حوار شديد الخصوصية و الفرادة لأنه يلتحم مع مشكلات الذات الإنسانية وقد أدرك النقد القديم هذه الخصوصية وامتدت إلى الشعر الحديث بفعل محاولة الكشف عن أبعاد التجربة الشعورية، وإذا كانت المساحة التي تقدم التجربة في النص القديم محدودة وتراعي خصوصية الأداء، فأن القصيدة الحديثة تجاوزت هذه المساحة ليكون الأفق الشعوري أوسع والتجربة أوسع من حيث توافر القدرات لدى المبدع في الأداء والإسهام في تقديم آفاق عميقة في التجربة الشعرية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي عالجت جهود أبي هلال العسكري في كتاب (الصناعتين) إلا أن هذه الدراسة (لمسات تجديدية في كتاب الصناعتين) قد شقت طريقها في تلمس محاولات الإضافة والتجديد في هذا المصنف البلاغي الذي يحمل نزوعاً واضحاً

في الابتكار على مستوى العنوانات الجديدة التي تجاوزت جهود الجاحظ وابن المعتز وقدامة وغيرهم من النقاد الذين سبقوا أبا هلال العسكري، إذ تطمح هذه الدراسة إلى الاحاطة بتفصيلات منهج العسكري ومعالجتها وإنما تلمست حوار الإضافة والتجديد والتجاوز في العنوانات البلاغية التي قدمها العسكري، إذ على الرغم من تصنيفها على انها من فنون البديع إلا أنها تقنيات أسلوبية تخدم الانجاز الأدبي الشعر والنثر.

أما ظاهرة الانزياح – على مستوى المصطلحات والمباحث- فانها تحمل في مسيرتها الطويلة بعدين من أبعاد التطور الأول هو التراث العربي لدى المصنفين العرب بغض النظر عن تخصصاتهم والثاني هو المعاصرة والامتداد بين القديم والحديث، فقد عرض العلماء الأوائل صوراً متعددة للانزياح والتجاوز على المألوف من التعبيرات والأساليب في تقديم المعنى وما يطرأ عليه، إلا ان الجهود الحديثة أضافت إلى هذه الآفاق اشكالاً أخرى لتدفع ظاهرة الانزياح لتكون ملامح أسلوبية متقدمة تتجاوز المستوى المألوف من مستويات التعبير والتواصل وهذه الملامح تفيد من العدول أو الخرق أو الانحراف أو غيرها من المصطلحات لتتحول إلى نظرة معاصرة تعد هذا المستوى المنحرف من الأداء هو الأصل والحيوي من أصول التعبير وقد أفادت هذه الدراسة من آراء الدكتور عبد الحكيم راضي الذي تعمّق في دراسة هذه الظاهرة من خلال عرض جهود علماء اللغة والنحو والبلاغة والتفسير واستقرائها وتحليلها بعمق ودراية وبذلك أفادت هذه الدراسة من التراث بوجوهه المتعددة ومن البحث المعاصر في محاولة جادة لربط التراث وامتدادته إلى وقتنا هذا.

حظي عمر بن ابي ربيعة بعناية القدماء فقد جعل نصه الشعري في خدمة التراث وما يعتمد فيها، فغرض الغزل يحمل قدراً واسعاً من الوجدانية إذ اخلص لهذا الغرض أيما إخلاص جاعلاً المرأة بوصفها (الآخر) شعرياً هدفاً لانجازه الشعري لا يحيد عنه، وقد اهتم النقاد القدامى بهذا الشاعر على الرغم من أعراض بعضهم عنه لمعايير خاصة في

قياسهم لغته، وتأتي محاولة أبي فرج الأصفهاني الذي خصص جزءاً كاملاً من موسوعة (الأغـاني) ليحفل بإخبار الشاعر وأطوار حياته وليقدم كثيراً مـن الأحكـام النقديـة لمؤيـدين ومعارضـين لهذا الشاعر وقد احتملت هذه الأحكام والمواقف الاتجاهين (الموضوعي والفني) فقـد خـضع الشاعر وفنه لآراء متعارضة ومختلفة ومتغايرة، إلا أن انجـازه الـشعري يحمـل صـور التفـوق والبراعة في الأداء وجمال التعبير.

وبين يديك الآن ثمرة جهد لا أزكيه، ولكني أجد الغبن في ألا أنبه عليه وأسميه.

د. عبد السلام محمد رشيد الدليمي

د. ايهاب مجيد محمود جراد

في مفهوم القراءة

تمثل القراءة اتجاهاً حديثاً مـن اتجاهـات النقـد الأدبي الحـديث، وتعمـل عـلى إضـفاء مزيد من التأويلات في محاولة لإنتاج نص جديـد يـوازي الـنص الأول، وبـذلك تـصبح القـراءة تشييداً وإسهاما فاعلاً في أنتاج معانٍ أخـرى تـضاف إلى مـا يقدمـه الـنص بوصـفه قـراءة أولى للعالم المتاح. تمثل هذه الدراسة محاولة لاستقراء مفهوم القراءة على مستويات متعددة بـدءاً باللغوي وصولاً إلى تحول القراءة إلى منهج معـرفي يتداخل مع كثير من اتجاهات النقـد الأدبي الأخرى، فالقراءة عملية رافقـت الـنص عـلى امتـداد الإنتـاج المعـرفي في آداب العـالم، وبـذلك أصبحت منهجاً مقترحاً يعمل على أنتاج معطيات جديدة تضفي على دور القـارئ مزيـداً مـن الاهتمام والعناية بوصفه الطرف الثالث من أطراف عمليـة الإبـداع، فـالقراءة أبـداع مـستمر ومتجدد وفاعل يصوغ النص صياغة جديدة للكشف عن مسارات معرفية متقدمة.

تعددت الاتجـاهـات والنظريـات النقدية الحديثة في مقاربة الأدب، ونهـضت القـراءة بوصفها أسهاماً فاعلاً في إعادة أنتاج النص على وفق المنهج المقترح للقـراءة فـإذا كـان (الأدب هو ما يحدث في أثناء قراءاتنا فان قيمته تعتمد على قيمة عملية القراءة)[1].

بل يذهب بعض الدارسين إلى أن النص (حروف ميتة من دون قراءة والقارئ هو الذي يعيد إليها الحياة)[2].

بل يفقد النص فاعليته وقيمته مـن دون أن تتحقق فـي مقاربتـه قـراءة جـادة فاعلـة منتجة لقيم تعيـد للـنص فاعليتـه عـبر مـنهج علمـي مثمـر (فالعمــل هـو تـشكل الـنص في

---

1 نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين.ب. تـومبكنز، ترجمـة حـسن نـاظم – عـلي حـاكم، المجلس الأعلى للثقافة 1999م: 27.

2 مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية، ليد قصاب، دار الفكر – دمشق 2007م: 217.

وعي القارئ حينما يحرك النص الخيالي من خلال قراءاته أي حينما يساهم في أنتاج قصد النص)[1].

فقد أصبحت القراءة منهجاً نقدياً معاصراً على وفق ما أنتجته نظرية القراءة الحديثة التي مثلت (واحداً من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات النقد العالمي الحديثة)[2].

وبذلك أنتجت مجموعة من المفاهيم والاصطلاحات التي تعمل على تقديم وجهة نظرها في قراءة النص ومراجعته (على الرغم من أن مسألة القراءة والقارئ قديمة في الدرس الأدبي)[3]، لكنها لم تشكل (في الوعي القديم مشكلة حقيقية لآن الوعي بها كان محدوداً للغاية)[4].

وقد أسهمت التطورات العميقة في الفكر المعاصر ولا سيما في اتجاه نقد ما بعد الحداثة إلى تعميق هذه القضية وعرض ممارساتها وتطبيقاتها[5].

إنَّ ثلاثية الإبداع في النقد الأدبي تتمثل بالمنشئ والنص والقارئ (المتلقي) ويجري التركيز في الطرف الأول على السياق الذي يحيط بالمؤلف على حين تحاول الدراسات النصية (استيعاب النص من خلال أسلوب الكاتب وطريقته في التعبير)[6].

---

1 النقد الأدبي في القرن العشرين، جان أيف تادييه، ترجمة الدكتور قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993م: 388.

2 دليل النظرية النقدية المعاصرة، د. بسام قطوس، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت 1425هـ -2004م- ط1: 164.

3 مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية: 216.

4 قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ابحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، الموافق 19 إلى 1988/11/24م، قدم لها الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م: 13.

5 ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث: 216.

6 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دكتور حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م: 7.

بمعنى التركيز على تحليل شفرات النص ورموزه، وعملت الدراسات الحديثة في نظرية القراءة على استعادة المكانة التي يجب أن يحتلها القارئ في مقاربة النص (فالقارئ ليس علامة على طريق مغلق بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانية)[1].

إذ أن القراءة الفاعلة (فعل خلاق يوازي إبداع النص أو يتفوق عليه)[2]، فدور القارئ في هذا المنهج إضفاء مزيد من التأويلات والكشف عن الدلالات النصية ليكون مبدعاً آخر من خلال القراءات المتعددة، المنفتحة على مبدأ لا نهائية القراءة وبذلك ينمو النقد في هذا المنهج ليتحول إلى فكر بل يكون (النقد كالفكر أو هو فكر لا يتغذى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر وهو لذلك يضع نفسه، لا الأشياء والنصوص وحدها موضع تساؤل دائم وإعادة نظر مستمرة، انه نقيض للمنهج المغلق وهو لذلك بدءٌ يظل بدءا)[3].

وهكذا يبني القارئ في هذا المنهج (مختلف الآفاق التي يقدمها النص فيجمعها ويصحح تمثله له مع تقدمه في قراءته)[4]، فالمبدع وحده لا ينتج النص المنتظر بل يتحقق هذا النص (بالمشاركة الفعالة في أنتاج المعنى النصي)[5]، من لدن قارئ قادر على إعادة صوغ التصورات الجديدة (لتغدو القراءة في حدود هذا الطرح قراءة استعداد بمعنى أنها لا تتوفر في كل قارئ)[6].

---

1 الشعر والتلقي دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن 1997م: 64.

2 دليل النظرية النقدية المعاصرة: 177.

3 كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، ط1، 1989م: 190.

4 النقد ا؟لأدبي في القرن العشرين: 388.

5 نقد استجابة القارئ:25.

6 دليل النظرية النقدية المعاصرة: 176.

إن النقد في مقاربـة الأدب ينـتج نـصاً آخـر (ثانيـاً) لـه لغتـه ومحـاوره وقـضاياه التـي يعرضها، وهذا النص النقدي الجديد التالي للنص الأدبي يحتمل القراءة ليدخل في حوار علمـي جـــديد أيـضاً، وهـــذه بعـض مقـولات الـدرس النقـدي الحـديث التـي تـرى أن (الـنص في المفهـوم الحـديث ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول)[1].

فالنقد من هذه الزاويـة يـصنع نـصاً وذلـك يعنـي أن (مفهـوم الـنص لا يقتـصر عـلى الكتابة أو الأدب بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى)[2].

وبذلك يكون النص النقدي محطة جديدة تضاف إلى سلسلة النصوص السابقة وينفتح بدوره على قراءات جديدة تستكشف إمكاناته وتفصيلات الحوار الفاعل فيه.

ومـن مرتكـزات الـدرس الحـديث أن (النقـد قـراءة والقـراءة نقـد)[3]، وهـذا التفاعـل المستمر والمتواصل ينتج رأيا مفاده أنه (لا وجود لقراءة دون اعتبارها نقـداً، ولا وجـود لنقـد إلا لأنه قراءة)[4].

وهذه التحولات المعرفية الجديدة دفعت النشاطين (القراءة والنقد) إلى دائرة الكشف المتزايد عن بنية النص، باحتساب أن القراءة (تترجم فعلاً من أفعال تلقي النص ونوع التعامل معه، فهي فهم وترجمة لنص من منظور خـاص تـدخل فيهـا عنـاصر قيـاس ومقابلـة وثقافـة ورغبات وحاجيات يصعب الإحاطة بتفصيلاتها)[5].

---

1 نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدكتور حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م: 45.

2 المصدر نفسه: 46.

3 نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمد الـدغمومي، منـشورات كليـة الآداب والعلـوم الإنـسانية بالربـاط، ط1، 199م: 272

4 المصدر نفسه: 272.

5 نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: 270.

ويكون النقد بذلك معرفة وثقافة متراكمة ووعياً ويتجاوز مقولاته القديمة في التقـويم وإنما يعمل مع القراءة على ترصين الخبرة في ميدان الأدب.

تظل القراءة منفتحة على المناهج التي تخدم توجهاتها في مقاربـة الـنص فهـي ليـست منغلقة على ذاتها ولا تتوقف عن أنتاج دلالات مستمرة فكل قراءة ستصبح يوماً قراءة سابقة وهكـذا تتحـدد (العلاقـة بـين هـذه القـراءات الجديـدة والقـراءات الـسابقة عليهـا في أنهـا تستوعبها، ولكنها تحاول تخطيها لما تراءى من نقـص في اسـتيعاب تلـك القـراءات الـسابقة لا بعاد الظاهرة التي تعرض لها الخلـل في الجهـاز المفهـومي لهـذه القـراءات أو القـصور مـنهج القراءة بما هي تفسير)[1].

فـالقراءة كـما النقـد تتغـذى بكـل نتـاج معـرفي يطـور أدواتهـا ووسـائلها في التحليـل والدراسة وإذا لم تحقق القراءة هذا الشرط ولم تستفد منه فإنها جهد يصل إلى درجـة الـصفر في الإنتاج (فالقراءة التي تعكف على مجال ما عكوفاً منغلقـاً تعجـز عـن اكتـشاف الـدلالات الحقيقية لمنجزاته المعرفية)[2].

فالنص النقدي لا تتطور إمكاناته ولا يكتسب حيويته إلا من خلال (التساؤل المستمر) حسب ما أسلفنا وهذا الأمر لا يتحقق إلا من خلال القراءة التـي (لا تبدأ مـن فـراغ بـل هـي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات، وسواء كانت هـذه الأسـئلة التـي تتـضمنها عملية القراءة صريحة أو مضمرة فالمحطة فـــي الحـالتين واحـدة وهـي أن طبيعـة الأسـئلة هي التي تحدد للقراءة آلياتها)[3].

---

1 قراءة جديدة لتراثنا النقدي: 15.

2 اشكاليات القراءة وأليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط19، 2012م: 5.

3 اشكاليات القراءة وأليات التأويل: 6.

وهذا التحديد يقودنا إلى استكشاف ما تسعى إلى تحقيقه نظرية القـراءة التـي يجـب أن تكشف عـن العمليـات التأويليـة التـي يقـوم بهـا القـراء ونحـن جميعنـاً نعلـم أن القـراء المختلفين ينتجون تأويلات مختلفة [1]، بحسب التوجهات المختلفة التي يعمل عليهـا جمهـور القراء.

القراءة لغة واصطلاحاً:

تشير الدراسات إلى أن مفهوم القراءة بدأ بسيطاً لا يتعدى تعُّـرف الحـروف والكلـمات المكتوبة والتلفظ بها، إلا أنَّ مفهوم هذه العملية قد تطور وأصبح ينظر إلى القراءة عـلى أنهـا عملية معقدة وترتب على ذلك ظهور عدة مفاهيم مرتبطة بالقراءة.

والقـراءة لغـةً:

مصدر للجذر اللغوي الثلاثي (ق ر أ) ويقصد به في بعـض معجمـات العربيـة الجمـع والضم[2]، وتتضمن أيضاً الضم والنطق والإبلاغ معاً [3].

---

1 النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، ط1 1996م: 177.

2 تهذيب اللغة: لأبي منصور محمد بن احمد الأزهـري 370هــ ، تحقيـق: عبـد الـسلام هـارون وآخـرين، مراجعـة محمد علي النجار، وعلي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمـة، مطـابع سـجل العـرب، القـاهرة، 1964م: مادة قرأ.

3 ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري ت 398هـ ، تحقيق، احمـد عبـد الغفـور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1376هـ: 1956م: مادة قرأ ، وكذلك يراجع: لسان العرب: لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر للطباعـة والنـشر، بـيروت -لبنـان، ط1: 200م: مادة قرأ ، ويراجع أيضا تاج العروض مـن جـواهر القـاموس: مجـد الـدين أبي الفـيض الـسيد محمـد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، المطبعة الخيرية، القاهرة، ط1، 1306هـ: مادة قرأ .

ومن هـذا المنظور للمعنى اللغوي فهي عملية (تتبع للرموز اللغويـة وضـم لعناصرهـا من خلال عملية النطق التي يقوم خلالها القارئ بإبلاغ المحتوى المقروء إلى آخر غيره)[1].

أما القراءة اصطلاحـاً: فالقول (بأن فرداً يعرف القراءة يمكن أن يترجم إلى معنيين، فهـو يعني أولاً أنه باستطاعة هذا الفرد أن يربط صوتاً بحرف وأن يعبر عن حـرف بالـصوت الـذي يناسبه)[2].

ويتطور مفهوم القراءة ليكون (عملية يراد بها إيجاد الـصلة بـين لغـة الكـلام والرمـوز الكتابية ويفهم من هذا أن عملية القراءة ذات عنـاصر ثـلاث هـي المعنـى الـذهني، واللفـظ الذي يؤديه، الرمز المكتوب)[3].

وبذلك تصبـح القـراءة ليست أحـادية الجـانب وإنما (عملية مركبة، مؤلفة مـن عــدد مـن العمليـات المتشابكة التي يقوم القارئ للوصول إلى المعنى الذي قصده الكاتـب تـصريحاً أو تلميحاً، واستخلاصه وإعادة تنظيمه والإفادة منه)[4].

وهذه الممارسة هي (عملية تطبيق القدرات اللغوية وتوظيفها في التعامل مع محتـوى المقروء لاستخراج المعنى من الكلمة المكتوبة)[5].

---

1 قراءة التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 1994م: 20.

2 القراءة تعاريف وأنواع ووظائف، مقال كتبه علي تعوينات في 6 يوليو 2009م

http ;/ / taouinet .maktobblog .com / 8 : 22.

3 روبير دو ترانس، ترجمة انطوان فوزي، مقال في مفهوم القراءة،

http://howlingwolf.overblg.com/artice---365719.html: 45.

4 القراءة تعاريف وأنواع ووظائف، ترجمة علي تعوينات: 81.

5 ينظر: من مصطلحات التعليـم القـراءة والإقـراء ، فريـد أمعضـشو – المغـرب، مجلـة عـود النـد، العـدد الحـادي والثلاثون، كانون الأول، 12 ديسمبر 2008م: 4.

ويمكننا من خلال ما تقدم عرضه الوقوف على التعريف الإجرائي الآتي: بان القراءة عملية ذهنية ورمزية وإنها نشاط يتم تعلمه بشكل متسلسل كما يتصور أن القارئ يتعلم أولاً كيف يوفق بين الأصوات ورموزها، ثم يربط مجموعة الكلمات التي يواجهها ليتمكن من إدراكها، ومن هنا فان القارئ يقرأ لا باستخدام عينيه فحسب بل ان العمل الرئيسي في القراءة هو العقل، وبمقدار المعرفة السابقة تكون القدرة على التحليل والتنبؤ بالمعنى والقدرة على الفهم والاستيعاب.

والملاحظة ان مفهوم القراءة عرف تحولاً واضحاً وانتقل من المعنى البسيط الشائع إلى دائرة المفاهيم النقدية المتعددة الاتجاهات إذ يلاحظ محمد عدنان سالم إن مفهوم القراءة قد تطور من المعنى البسيط السهل الذي يمثل في القدرة على تعرف الحروف والكلمات والنطق بها صحيحة ولهذا هو الجانب الآلي من القراءة إلى العملية العقلية المعقدة التي تشمل الإدراك والتذكر والاستنتاج والربط ثم التحليل والمناقشة وهي القراءة الناقدة التي تحتاج إلى أمعان النظر في المقروء ومزيد من الأناة والدقة[1].

وقد يكون التصور البسيط لمفهوم القراءة لدى بعض الباحثين (بادراك حسي لرموز الخط وتعرف عليها وتذكر له)[2].

وهذه الوظائف التي تحققها عملية القراءة (لا تفارق التصور المعاصر للقراءة، من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ أو كيفية إدراكه النص المقروء، وفي الوقت نفسه فان هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع المعنى الإبداعي الذي يتضمنه التصور

---

1 القراءة أولاً لمحمد عدنان سالم، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م: 34.

2 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها: 21.

المعاصر للقراءة، خصوصاً حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرف وإنتاج معرفة جديدة بالمقروء)[1].

نلمس في العديد من التحديدات السابقة ارتباط القراءة بما هو مكتوب. وهذا ما قرره عبد الملك مرتاض كذلك حين أثبت أن فعل القراءة (يتمخض حتماً لنص مرقوم)[2].

وهو ما قد يحيلنا إلى قول الكاتب ألبرتو مانجيل:- (القراءة تبتدئ بالعيون)[3].

ولهذا فان القراءة هي تتبع كلمات النص المكتوب نظراً سواء وقع النطق بها (قراءة جهورية) أم لم يقع (قراءة صامتة)[4].

وكذلك هي تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عالٍ أو من غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين[5].

كما نجد مجيد تومرت يقول (أن مفهوم القراءة كما يتداوله النقاد والباحثون تعني تعدد الرؤى وزوايا النظر في التعاطي والتعامل مع النص أو الأثر الأدبي وتحليله على اعتبار أن النص كائن حي له شكل وهيكل وعناصر مكونه له تتفاعل وتتعالق فيما بينها لتشكل بنية متكاملة ديناميكية)[6].

1 قراءة التراث النقدي: 21.

2 القراءة، وقراءة القراءة للجزائري مرتاض، مجلة علامات في النقد، جده ج15، م4 مارس 1995م: 209.

3 ما القراءة مقالة للدكتور فريد امعضشو: 3 وينظر مصدره.

4 ينظر: المعجم الوسيط، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة: مادة قرأ.

5 ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م: مادة القراءة .

6 مدخل عام إلى مفهوم القراءة الأدبية مجيد تومرت مجلة الحوار المتمدن، العدد 1410 لسنة 2005: 1.

والقراءة بهذا المفهوم ليست عملية آلية خطية أو فعلاً بسيطا يستلزم متابعة بـصرية لسطور النص ودواله، وهـي ليـست تلـك القـراءة التقبليـة التـي تقـف عنـد حـدود الـنص / الخطاب، بل إنها فعل خلاق، هي سفر في دروب ملتوية متشابكة من الدلالات التي نصادفها حينا ونتوهمها أو نتخيلها حينا آخر بل ونبدع في بنائها وتركيبهـا مـن خـلال عمليـة التفكيـك والتجميع والهدم والبناء وعملية التأويل داخـل الـنص أو الخطـاب مـن اجـل عمليـة تركيـب جديدة[1]. من خلال ما تقدم القراءة بهذا المفهوم عملية إبداع ثان على إبداع المؤلف.

والقـارئ بهذا المفهوم أيضاً يسهم بالقوة وبالفعل في إنتاج المعنى، شرط أن يكون هذا القارئ متمكنا من أدوات القراءة الضرورية وهذا ما يـسميه الـدكتور محمـد منـدور بثقافـة الناقد. انطلاقا مـن مـا تقـدم يمكــن ان نسجل الملاحظات الخمس الآتية:-

أولاً: أن بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي لكلمة (قراءة) ارتباطا أكيـداً وهـو أحيانـا يكـون جليا، وأحيانا خفيا يحتاج منا إلى تدبر واجتهاد لكشفه.

ثانياً: إن مـــا تقـدمه الدراسـات الاصطلاحية الحديثة، بخصوص مادة (قراءة) أهم وأجود مما تقدمه معجمات اللغة.

ثالثاً: لمصطلح (قراءة) معانٍ كثيرة إذ إنه حين يطلق يشير إلى مساحة واسعة من الدلالات.

رابعاً: عرف مفهوم القراءة تحولا واضحاً وانتقـل مـن المعنـى البـسيط الـشائع إلى المعنـى المعقد النقدي.

خامساً: نلمس فـي بعض مـن التحديدات السابقة ارتباط القراءة بمـا هـو مكتـوب وهــذا مـا قـرره عبد الملك مرتاض كذلك حين أثبت أن فعل القراءة (يتمخض حتماً لنص مرقوم)[2].

---

1 المصدر نفسه: 2.

2 القراءة و قراءة القراءة للجزائري مرتاض: ج15، م4 مارس 1995: 209.

لقد كان مفهوم القراءة محصورا في العملية الآلية: إدراك الرمز المكتوب والنطق به، وكانت القراءة غاية في ذاتها بمعنى أن الإنسان يتعلم ليقرأ.

لكن المفهوم التقليدي تطور وأصبحت القراءة وسيلة لا غاية بمعنى أن الإنسان يقرأ ليتعلم وهناك فرق كبير بين المفهوم القديم والحديث، إذ أصبحت القراءة بالمفهوم الحديث مفتاحاً للعلوم المختلفة فالإنسان يقرأ ليتعلم ويتفاعل مع المقروء ويتأثر به [1].

ولهذا فإن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها.

والقراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي أي أنها ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم وهذا كاف وحده بجعلها تتعدد وتتجدد باستمرار[2].

ولهذا فإن القراءة تتعدد بتعدد المناهج النقدية التي هي مناهج قراءة فنجد على سبيل المثال لا الحصر:- أن رولان بارت أعطى أهمية كبيرة للقارئ لأنه رأى أن الدراسات النقدية قد ركزت اهتمامها على المؤلف ولم تعط الأهمية الكافية للقارئ، ولذلك رأى بين القارئ والنص علاقة اشتهاء متبادل[3].

كما رأى بارت أن قراءة النص يجب أن تستند إلى النظام النصي نفسه الذي يستعان في توضيحه ببعض الفروع الأكاديمية كعلم النفس التحليلي والنقد الموضوعي والتاريخي[4].

1 ينظر: تطور مفهوم القراءة، مقالة في مجلة أم القرى: 1 وما بعدها.

2 ينظر: النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير إبراير الجزائر، مجلة الحوار المتمدن العدد 1390 لسنة 2008م: 5 وما بعدها..

3 قراءة في القراءة، رشيد بن حدو، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48-49، 1988 م: 15.

4 النص الأدبي وتعدد القراءات: 6.

لقد أصبح من الصعب الإمساك بمفهوم القراءة في الكتابات الحديثة، ذلك أن هذا المصطلح كما يقول علي حرب: (بات يشمل أي معطى كان، ويتصدر مفردات الخطاب المتعلقة بالفهم والتشخيص أو التقييم والتقدير)[1].

ولهذا يرى عبد المجيد الشرفي ان مصطلحي التفسير والتأويل لا يعبران عن الدلالات اللامتناهية للنص فوجب تجاوزهما إلى مصطلح القراءة إذ قال: (لئن آثرنا تجاوز مصطلحي التفسير والتأويل إلى استعمال مصطلح القراءة، فلأن التعامل مع النص التأسيسي يحتمل نظريا بحكم أزليته عددا لا متناهيا من المعاني فسمة الإطلاق فيه تجعله يستوعب قراءات)[2].

لقد ذهب الحداثيون مذاهب لا حصر لها في معنى القراءة فهي على سبيل المثال لا الحصر:-

عند نصر حامد أبي زيد عملية محكومة بالخفاء والكشف إذ قال: (في مقابل النصوص تقف القراءة أيضا محكومة بجدلية الإخفاء والكشف)[3].

أما عند محمد الطالبي فهي تعني الاجتهاد إذ قال: (لابد أن نوفر فضاء ثقافيا... يسمح بتطوير قراءة النص، وهو ما اصطلح عليه في لغة الفقهاء الاجتهاد)[4].

كما نجد أن الدكتور عبد الحكيم راضي يضع شروطاً للقراءة الصحيحة للتراث، فيرى أن القراءة الصحيحة يجب ان تتجرد من أي حكم أو فكرة سابقة، كما يجب أن

---

1 ينظر: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب، مؤسسة للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 2005م: 9.

2 في قراءة النص الديني، عبد المجيد الشرفي: 94-95.

3 الخطاب الديني رؤية نقدية نحو انتاج وعي علمي بدلالة النصوص الدينية، نصر حامد أبو زيد، بيروت – لبنان، دار المنتخب العربي 1992م: 58.

4 مفهوم القراءة عند المحدثين وعلاقته بالتفسير، للدكتورة فاطمة الزهراء الناصري، موضوع قدم في ندوة وطنية نظمت بتنسيق بين المجلس العلمي بالمحمدية وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، المغرب، حول موضوع القراءات المعاصرة للقرآن الكريم سنة 2009م: 3 وينظر مصدره.

يكون هناك الفهم التاريخي للنصوص والمصطلحات، والاقتصار بفهمها على ما أريد منها، كما يجب التفرقة بين الاتجاهات العامة المؤثرة والنصوص المفـردة أو الشاذة غير المـؤثرة، وأخـيراً التمييز بين النتائج والمقدمات، والحذر من أن النتائج المتشابهة قد يكون صدورها ممكنا عـن مقدمات مختلفة [1].

1 ينظر: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، الدكتور عبد الحكيم راضي، دار الشايب للنشر، ط1 1993م: 11-12.

الموازنة في التراث النقدي والبلاغي

لفت انتباهي في أثناء مراجعتي للمصطلحات البلاغية عند العرب أنَّ هناك مصطلحًا اشترك في صياغته وتقديمه البلاغة والنقد العربي كونهما يقدمان تصورًا جماليًا لطبيعة المادة المعروضة، وهذا المصطلح هو (الموازنة)، وكانت البداية عند الاطلاع على ما عرضه الدكتور أحمد مطلوب في كتابيه (معجم المصطلحات البلاغية) و(معجم النقد العربي القديم) وتكاد المادة المعروضة واحدة في الكتابين، فالباحث يعرض مفهوم الموازنة في البلاغة العربية ثم ينقل الحديث إلى الموازنة في متن النقد العربي القديم، ويعرض المادة ثانية في (معجم المصطلحات البلاغية) محاولاً تغطية المصطلح في المتن البلاغي العربي.

والكلام على الموازنة بين النقد والبلاغة يتحرك بين محورين:

الأول: أنَّ الموازنة منهج نقدي أو قضية من قضايا النقد العربي، وقد أخذت مدى واسعًا وأصبحت من القضايا الكبرى في النقد إذ إنها تمثل بحثًا في كليات النص الشعري في بعض المراحل التي تطورت فيها حلقات النقد، وبذلك فهي مشروع إجرائي موسع خاض فيه النقاد القدماء.

الثاني: أنَّ الموازنة بوصفها مفهومًا أو مصطلحًا بلاغيًا كانت بحثًا في بنية جزئية على مستويات متعددة بطريق دفع هذا المصطلح إلى دائرة الوصف البلاغي لقدرات معينة ومحددة عند المبدع.

وقد دفعني البحث في هذا الاتجاه في محاولة الإحاطة والاستقصاء للوقوف على طبيعة التناول لهذا المصطلح والتصور الذي يتصل به فوجدت أنَّ الدكتور محمّد العمري قدّم جهدًا تصنيفيًا بعنوان (الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية) بحث فيه الموازنات على المستوى الصوتي ابتداءً من الموازنات البسيطة والمحدودة وصولاً إلى الأشكال المعقدة والمتنوعة للأبنية الصوتية التي تحقق التوازن.

وقد بحث الدكتور عبد اللـه الطيب المجذوب في كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب) الموازنة في علاقتها الوثيقة بظاهرة التقسيم، وما ينتج عن هذه العلاقة من التوافق والتضاد والتكامل والإجمال والتفصيل والتدريج[*] إذ يعتقد الباحث أنَّ الموازنة طبيعة في التأليف سبقت اكتشاف الوزن فهي ليست شعرية فحسب، وإنما هي طبيعة في التنظيم عمومًا.

إنَّ بحثنا هذا يتصل بالموازنة في الموروث البلاغي النقدي العربي وهو محاولة في التغلغل في ثنايا المصطلح للكشف عن آليات عمله على المستويين، وإذا كانت الموازنة النقدية بينة الاتجاه في مستواها البحثي إلا أنها في البلاغة العربية نمط من التأليف الإبداعي يعمد إليه الشاعر- على وجه التحديد- لغرض جمالي التشكيلي (تأليفي) لخلق نوع من التعادل الجزئي والكمي بين شطري (وحدتي) البيت الشعري بين النقد العربي والبلاغة العربية مصطلحات ومفاهيم مشتركة كونهما يعالجان النص على مستويات إجرائية محددة على الرغم من أنَّ لكلٍّ منهما إجراءاته وأدواته وأهدافه وبنيته المعرفية، وهذا القدر المعرفي المشترك يمثل وجهًا من وجوه العلاقة العميقة بين الميدانين كونهما إنتاجًا لمعرفة علمية في النص.

ويدخل ضمن هذا الإطار مفهوم (الموازنة) الذي اختلفت فيه المعالجة بين النقاد والبلاغيين القدماء، فعلى حين مثلت (الموازنة) مفهومًا مركزيًا من المفاهيم التي قدّمها المتن العربي الذي تحول بعد إلى معايير أو منهج نقدي[1] فأنَّ الطبيعي أن يكون لكلِّ منهج (روح ووسائل)[2]، وهذا المعيار أو المنهج له مقياسه الذي يعتمد عليه في قياس

---

* ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد اللـه الطيب المجذوب، دار الفكر، ط2، 1970م: 2/ 728-732.

1 ينظر: النقد المنهجي عند العرب: الدكتور محمّد مندور، دار النهضة مصر- القاهرة، 1972م: 119.

2 ينظر: النقد المنهجي عند العرب: 119.

إمكانات وقدرات المبدعين وتطور هذا المقياس حتى أصبح أصلاً مهمًا من أصول نظرية نقد الشعر عند العرب[1] في مراحلها المتطورة المنتجة لمقولاتها المعرفية ونظمها في معالجة النص.

ويقدّم ابن أبي الأصبع المصري (ت656ه) تحديدًا للموازنة النقدية بأنَّها « مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح »[2] وعلى الرغم من محدودية هذا التصور إلا أنَّه ينطوي على أمرين:-

الأول: أنَّه جزئي يربط الموازنة بمقارنة المعاني فحسب دون دفعها باتجاهات أخرى تتعلق ببنيات النص الأخرى.

الثاني: أنَّه يتضمن الهدف من إجراء الموازنة وهو معرفة المتفوق (المتقدم)، على حين أننا نجد في تراثنا النقدي صورة متطورة من هذا الضرب من الإجراء النقدي يتجاوز هذه التصورات إلى مديات أخرى. ولا تقتصر الموازنة على اثنين، وإنما تمتد أحيانًا إلى ثلاثة وأربعة، ويدلنا استقراء واقع الروايات والشواهد النقدية التي وصلتنا إلى أن الموازنة ظاهرة بدأت في بواكير النقد العربي ولكن هذه البداية بسيطة في العصر الجاهلي مثل موازنة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة الفحل[3] « وهي باكورة الموازنات العربية »[4]، واستمر هذا النهج في العصرين الإسلامي والأموي وقد اعتمد النقاد في الفترتين المشار إليهما « على ملاحظة المذهب الشعري واتحاد المعنى

---

1 ينظر: أصول نظرية نقد الشعر عند العرب: الدكتور عناد غزوان، مجلة الأقلام، العدد السابع، 1978م: 123.

2 بديع القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: د. حفني شرف- القاهرة، 1957م: 95.

3 ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الشعر: المرزباني، تحقيق: البجاوي- مصر، 1965م: 280.

4 النهج الإبداعي للآمدي الناقد: الدكتور عبد الحميد العبيسي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1985م: 10.

أو تقاربه فوضعوا إطار للموازنات لا ينبغي تخطيه »[1]، وقد خلت هذه الجهود من التحليل والتعليل إلا فيما ندر وفي حالات مفردة.

أمَّا في العصر العباسي فأنَّ (الموازنة) وجّهتها عقول نقدية تحمل قدرًا متميزًا من المعرفة الشديدة التخصص إذ أجاب الأصمعي عندما سئل عن بشار ومروان بن أبي حفصة إنَّ « بشار أشعرهما قال: وكيف ذلك، قال: لأنَّ مروان سلك طريقًا كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدّمه، أما بشار، فقد سلك طريقًا لم يسلكه أحد، فانفرد به، وأحسن فيه، وهو أكثر فنون شعر وأقوى على التصرف، وأغزر وأكثر بديعًا، ومروان أخذ بمسالك الأوائل »[2]، والملاحظ اتساع المعطيات التي بدأ النقاد يتحركون في ضوئها للموازنة وظلت هذه المعطيات مقدمة للجهد الكبير الذي قدمه الآمدي في كتابه المعروف (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري) فقد حمل عنوان الكتاب (الموازنة) مشروعًا لمداخلة النص الشعري عند شاعرين كبيرين وبذلك كان إجراء شديد الاستقصاء والتخصص والحركة الحرة ضمن إطار المعرفة الدقيقة بمعطيات النص الشعري، فالكتاب بهذه الخصوصيات « وثبة في تاريخ النقد العربي بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج ذلك؛ لأنَّه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح فكانت موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة، وكان تعبيرًا عن المعاناة التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه، ولهذا جاء بحثًا في النقد واضح المنهج »[3].

ويبدو لنا أنَّ مفهوم الموازنة في الدرس البلاغي العربي قد دخل ميدان البحث البلاغي في القرن الرابع الهجري، فأنَّ المفهوم قد شاع في دائرة التصور الجمالي، فأبو هلال العسكري (ت395ه) كان أول من عرض مصطلح التوازن على انَّه بنية وصفية

---

1 مذهب النقد وقضاياه: الدكتور عبد الرحمن عثمان- القاهرة، 1395هـ: 253.

2 الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبد الستار فراج، دار الثقافة: 3/ 140.

3 تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، 1978م: 157.

جزئية تتمثل بمتابعة بعض النصوص القرآنية الكريمة وبعض الجمل النثرية في البحث عن صفة التوازن فيما يتصل بالسجع والازدواج فقد اشترط « أن يكون الجزآن متوازنين »[1]، وأن « تكون الفواصل على زنة واحدة »[2].

ونودُّ التأكيد ابتداءً أنَّ مفهوم الموازنة البلاغية عنوان من عنوانات (علم البديع) وقد تمَّ بحثها في هذا المجال فهي عند ابن الأثير في الصناعة اللفظية، وعند القزويني في المحسنات اللفظية[3]، وقد قدّمها البلاغيون على أنَّها مبحث شكلي يرتبط بمفهوم الاتساق أو الانسجام على مستوى البناء، فعلى حين يرى الباقلاني أنَّ البلاغيين « يعدّون الموازنة من البديع »[4]، يربط ابن رشيق بين المقابلة والموازنة « فمن المقابلة ما ليس مخالفًا ولا موافقًا كما شرطوا إلا في الوزن والازدواج فقط فيسمى حينئذ موازنة »[5]، فجعلها جنسًا وسطًا متفرعًا عن جنس أعلى هو المقابلة[6].

والموازنة على هذا الأساس مصطلح أو (بنية) يعنى بتحليل عملية التوازن بين بنيتين هما (شطرا البيت الشعري) أو جملتين في النثر أو آيتين من القرآن الكريم وتتولد في هذا الإطار شبكة من المفاهيم المرتبطة بعملية التحليل وهي تتحرك في المجال الدلالي ذاته للموازنة مثل « التوازن والاعتدال »[7]، و« التشابه والملاءمة والتناسب والاعتدال »[8]،

1 كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: البجاوي وأبو الفضل إبراهيم- القاهرة، 1973م: 268.

2 المصدر نفسه: 268.

3 ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: الدكتور أحمد مطلوب، طبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م: 3/ 243.

4 إعجاز القرآن: الباقلاني، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، ط3: 88.

5 العمدة: ابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، 1979م: 2/ 19.

6 ينظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: الدكتور محمّد العمري، دراسات سال، 1991م: 8.

7 كتاب الصناعتين: 270.

8 حسن التوسل في صناعة الترسل: الشهاب الحلبي، تحقيق: أكرم عثمان، بغداد: 210.

و« التساوي والاتزان »[1]، والمماثلة[2]، وبذلك يتحقق من خلال هذه العلاقة البنيوية بين شبكة المفاهيم ما اصطلح عليه النقد الشكلاني والبنيوي الحديث بمبدأ (التوازي) وهو في صورته النسقية « من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرز عناصر له متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب وقد يسمّى التشاكل، وهو ظاهرة جوهرية في لغة الشعر »[3]، وهذا التوازي يتحقق « بأدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيـــع والترصيع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنَّبر والتَّنغيم »[4]، وهذه الأدوات لها علاقة وثيقة بالموازنة في مستوييها الصوتي والتوزيعي وقد بحثها البلاغيون العرب القدامى، وأكدوا قدراتها على التعبير والتأثير.

والموازنة لها صلة وثيقة بالحركة الأفقية للصياغة التي تمثل « محورًا من محاور الخلق اللغوي »[5]؛ لأنَّها مرتبطة بمبدأ الاختيار والتوزيع[6]، اللذين يمثلان عمل المبدع داخل إطار اللغة، وبذلك تكون الموازنة نمطًا ترتيبيًا (تأليفيًا) يهتم بنسق المفردات على أطار اللغة وبذلك تكون الموازنة نمطا ترتيبيا (تأليفيا) يهتم بنسق المفردات على مبدأ التشابه لتحقيق التعادل الثنائي فهناك التعال أو التوازن العروضي الذي يتحقق بتشابه الشطرين في البنية العروضية وهو التوازن اولي لا بد منه لكي تستقيم بنية البيت الشعري، ولكن

---

1 تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: الدكتور حفني شرف، القاهرة: 386.
2 ينظر: جوهر الكنز: ابن الأثير الحلبي، تحقيق: الدكتور محمّد زغلول سلام، منشأة المعارف: 243.
3 بلاغة الخطاب وعلم النص: الدكتور صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، 1992م: 215.
4 قضايا الشعرية: رومان جاكوبسن، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال: 7-8.
5 جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: الدكتور محمّد عبد المطلب، لونجمان، 1995م: 161.
6 ينظر: المصدر نفسه: 3.

الموازنة الأفقية من خارج الإطار العروضي تقدم تعالاً آخر لخلق صورة من صور اللذة النصية عند المتلقي مبنية على تحقيق الانسجام فكلما (كانت مقاطع الكلام معتدلة في الوزن لذا بها السمع ووقعت من القلب موقع الاستحسان)[1].

وهذا هو الفهم الانشائي (الابداعي) للموازنة النصية وتحديداً في الإبداع الشعري الذي تتبناه الدراسة.

وللموازنة عدة تحديدات في مصنفات البلاغة ليس من شأننا ان نثبتها كلها فقد سجلها الدكتور احمد مطلوب في معجميه اللذين اشرنا إليهما في بداية البحث[2]، فمن المهم توكيد التصور الإبداعي الذي ننتهي إليه في صورة الموازنة الحقيقية التي تستحق هذه التسمية أو الاصطلاح ولذلك سنعمد إلى ثلاثة تعريفات تختلف من جهة وتتفق من جهة أخرى بحسب الوجهة التي يتحرك فيها التصور البلاغي للمفهوم، فهي عند التبريزي (ت 502هـ) (أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء)[3].

ويرى ابن ابي الاصبع المصري أن الموازنة(أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشعر متزن الكلمات متعادل اللفظات في السجع والتجزئة)[4].

ويوافقه ابن الأثير الحلبي على هذا التحديد[5]، وتتراوح لغة التعريفيين السابقين بين محورين (الالفاظ متعادلة الأوزان) و (متزن الكلمات متعادل اللفظات) وهذا هو المبدأ الاساسي الذي سيطر على التصور البلاغي للموازنة الإنشائية عند البلاغيين القدامى وقد ربطها المظفر العلوي بمعطيات اخرى تؤكد التصور ذاته فهي عنده (أن يأتي

1 الجامع الكبير: ابن الإثير: تحقيق مصطفى جواد والدكتور جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي: 1956: 270.
2 معجم المصطلحات البلاغية: 321/3، معجم النقد العربي القديم: 2: 372 وما بعدها.
3 كتاب الوافي في العروض والقوافي – التبريزي: تحقيق الحساني حسن عبد الله، القاهرة: 176.
4 تحرير التحبير: 386.
5 جوهر الكنز: 243.

الشاعر ببيت فيكون عدد الكلمات النصف الأول منه كعدد النصف الأخير وتكون متساوية ومتى تغير شيء من اجزائه إذا تقطع أو زاد فيه أو نقص لم تحصل الموازنة، وكذلك إذا استوت الأجزاء وتغيرت الكلمات بزيادة أو نقيصة، وهو لا يكاد يحصل للشاعر إلا بعد معرفة العروض، وأما أن يقع اتفاقًا من غير قصد له فغير معتدٍّ بوقوعه، وقد اتفق ذلك في أشعار العرب من غير قصد له كثيرًا، قال معقر البارقي[1]:

ومرّوا بأطناب البيوتِ فردّهم   رجال بأطراف الرماح مساعرُ

ومرروا	بأطنابل	بيوت	فردهم
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
رجالن	بأطرافر	رماح	مساعر
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

وفيما يبدو أنَّ الموازنة عند المظفر العلوي كما يتضح في عرضه تقطيع هذا البيت الشعري هي تساوي الأجزاء في الوحدات العروضية؛ لأنَّ البحر الطويل فيه صور أخرى تختلف فيما بين وحداتها العروضية بين شطري البيت فقد تكون (فعولن) على صورة (فعلن) و(مفاعلن) على صورة (مفاعيلن)، وهذه هي الحرية العروضية التي تتيحها الأوزان العربية[2]، على حين أنَّ العلوي يذهب إلى أنَّ الموازنة هي التساوي المطلق بين وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني، على حين أنَّه يربط في تحديده الموازنة بعدد الكلمات الذي يجب أن يكون متساويًا بين شطري البيت مع تساوي الأجزاء العروضية بينهما لكي تتحقق الموازنة، وهذان الشرطان يتحققان في ظل معرفة الشاعر بالعروض؛ لأنَّ الموازنة عنده مرهونة فيما يبدو بالوزن.

1 ينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر العلوي، تحقيق: نها عارف، دمشق: 45.

2 ينظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي: 28-29-30.

ويشير من جهة ثانية إلى أنَّ الموازنة فعل قصدي يعمد إليه المبدع أما إذا وقع اتفاقًا فأنَّ العمل لا يعتدُّ به ولذلك فالموازنة على هذا التصور إنشائي (إبداعي) يحتفي بـه الـشاعر؛ لأنَّه جزء حيوي من طاقته المبدعة يتحقق عبر القصدية وليس الإنشاء العفوي.

لقد حاول البلاغيون القدماء البحث عن الأمثلة القرآنية والنصوص الشعرية والنثريـة التي تحقق فيها أنماط التوازن ولكننا في بحثنا هـذا سـنحاول فحـص هـذا المفهـوم في الـشعر وحده؛ لأنَّه في ظل التصور الإنشائي يمكن أن يكون ميدانًا حيويًا يتحقق فيه الإجراء التطبيقي؛ لأنَّ الشعر محكوم بأكثر من مستوى لتحقيـق الـشعرية، فابتـداء بالـصوت ومـرورًا بالتركيـب والدلالة وانتهاء بالعروض فضلاً عن تحقق الانزياح في لغته كلّ ذلك يحكم عمل الشاعر ولـذا فأنَّه ميدان التحقق الفعلي للموازنة؛ لأنَّه مجال لتوليد الأشكال والبنى المختلفة عـلى حـين أنَّ النثر مجاله واسع، ويمكن صناعة هذا التوازن في ظل الحرية المتاحة للناثر للحركة الواسـعة في العمل والتأليف، ويمكن أن نتخذ من شعر المتنبي ميدانًا إجرائيًا لكثرة الأمثلة الـشعرية التـي تحققت فيها الموازنة بتنوع صورها فقد بلغت أكثر من (150) بيتًا، وهذا العـدد مـن الأبيـات المتوازنة لا أعتقد أنَّ شاعرًا عربيًا قد سبقه إلى تحقيق ما يماثله، فالمتنبي « واحـد مـن سَـحَرة الكلمة، أجاد وصقل رواسمهما بكثير من الفن »[1]، على حدِّ تعبير بلاشـير حتـى أنَّـه عمـد إلى صناعة ستة أبيات متوازنـة في قـصيدة واحـدة عـلى أنمـاط في التـوازن الـداخلي المختلـف ثـم توزيعها داخل نسيج القصيدة وهي التي قالها في مدح سيف الدولة الحمداني في معركته مـع بني كلاب حين ظفر بهم سنة ثلاث وأربعين وثلاث مئة، إذ يقول فيها:-

بغـــيرك راعيًـــا عبـــثَ الـــذئابُ   وغـــيرك صـــارمًا ثلـــم الـــضرابُ

وعمـــرو في ميـــامنهم عمـــور   وكعـــب في ميـــاسرهم كعـــابُ

1 أبو الطيب المتنبي: بلاشير، ترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني، 1975م: 582.

وكـــــمْ ذئـــبٍ مولـــــــده دلال　　وكــــمْ بعــــدٍ مولــــده اقتـــــرابُ

ولا ليــــــل أجــــنّ ولا نهـــــــار　　ولا خيــــل حملــــن ولا ركــــــابُ

فمــــساهم وبــــسطهم حريـــــــر　　وصــــبحهم وبــــسطهـم تــــرابُ

ومــــن في كفِّـــه مــــنهم قنــــاة　　كمــــن في كفِّـــه مــــنهم خـــضاب[1]

والمهيمنة في هذه الأبيات سيطرة نمط التكرار عبر أكثر من قناة توصيلية فتارة تتكرر الأدوات، وأخرى تتكرر الصيغة الموجودة في الشطر الأول نفسهما، ويعمد المتنبي أيضًا لخلق التوازن إلى المماثلة في عدد الوحدات اللغوية داخل الشطرين وذلك لتحقيق التشابه والتماثل بين الشطرين، ويلجأ أحيانًا إلى طريقة متميزة في البناء العروضي داخل البيت فيجعل كل وحدة لغوية وحدة عروضية في الشطرين ولو أننا لجأنا إلى طريقتنا في التحليل لفعلنا الآتي في طريقة عرض الأبيات الشعرية على أنماط التوازن التي قدّمنا الحديث عنها سلفًا:-

1 ديوان المتنبي بشرح العكبري، تحقيق: السقا وآخرون: 1/ 75-850.

بغيرك	راعيًا	عبث	الذئاب
وغيرك	صارمًا	ثلم	الضراب
وعمرو	في	ميامنهم	عمور
وكعب	في	مياسرهم	كعاب

وهذا البيت يمكن توزيعه عروضيًا بالطريقة الآتية:-

وعمرو في	ميامنهم	عمورن
وكعبن في	مياسرهم	كعابو
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن

ويضع المتنبي أحيانًا وحدات لغوية تحمل كلّ منها تفعيلة قائمة بذاتها، ويضع ما يقابلها في الشطر الثاني في قوله:-

فمسّاهم	وبسطهمو	حريرن
وصبّحهم	وبسطهمو	ترابو
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن

أما تكرار المفردات والصيغ بكاملها مع التغيير البسيط المتمثل أحيانًا بوحدة القافية في:-

ومَنَ	في	كفّه	منهم	قناة
كمَنَ	في	كفّه	منهم	خضابُ

إن	القتيل	مضرجًا	بدموعه
مثل	القتيل	مضرجًا	بدمائه(1)

فطعمهم	الموت	في	أمر	حقير
كطعم	الموت	في	أمر	عظيم(2)

وقد يعمد المتنبي أحيانًا إلى طريقة تقسيم البيت إلى أربعة أقسام كل قسمين كبيرين في شطرين من خلال التكرار والترصيع الداخلي الذي يحقق في البيت

موسيقى واضحة ويضمن تحقق التوازن فيما بين المقاطع قوله(3):-

أنا ابن اللقاء	أنا ابن السخاء	أنا ابن الضراب	أنا ابن الطعان
أنا ابن الفيافي	أنا ابن القوافي	أنا ابن السروج	أنا ابن الرعان

---

(1) ديوان المتنبي: 1/ 6 .

(2) المصدر نفسه: 4/ 119 .

(3) ديوان المتنبي : 4/ 189-190 .

وقد يفيد من تكرار مفردة واحدة تولد طاقة تأثير واضحة مفيدًا من القدرة الصوتية والكمية للمفردات في التوزيع لتحقيق الموازنة[1]:-

طويل النجاد	طويل العماد	طويل القناة	طويل السنان
حديد اللحاظ	حديد الحفاظ	حديد الحسام	حديد الجنان

وقد يفيد من تكرار مفردة واحدة تولد طاقة تأثير واضحة مفيدًا من القدرة الصوتية والكمية للمفردات في التوزيع لتحقيق الموازنة[1]:-

فالموازنة حاصلة من تكرار المفردتين (طويل- حديد) ثم جعل الصيغ متماثلة بين الشطرين أفقيًا فكل (مضاف ومضاف إليه) في الشطر الأول ثم البيتين يقابله ما يماثله في الشطر الثاني ثم نلاحظ أنَّ المتنبي لا يكتفي بالموازنة الأفقية بل يلاحظ أنَّ الموازنة العمودية بين البيتين واضحة من خلال جعل المفردات والصيغ متشابهة في الصوت والبناء والعروض؛ لأنَّ البناء الكلمي أفقيًا وعموديًا متوازن، وهذا نسيج القصيدة العربية عامة، وعند المتنبي بخاصة.

وما نعتقده أنَّ البلاغيين القدماء كان لديهم الإحساس بتوازن البنية الداخلية في التوزيع ولكنهم لا يملكون الأداة الإجرائية التحليلية التي تفكك النص الشعري إلى الوحدات المكونة لبنية، ولكنهم من جهة أخرى قدموا المصطلحات والمفاهيم التي تستوعب الحالة، ويمكن أن تفتح أفق القراءة الواعية لما قدموا من مادة بلاغية تمثل تماسكًا نظريًا وتطبيقيًا له جدواه وأهدافه وآثاره.

إنَّ وظيفة البلاغة على وفق هذه الإجراءات الوصفية تجاوزت حدود (مقتضى الحال) لتكون « علمًا فلسفيًا ينحو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة »[2]، وحاولت

---

1 المصدر نفسه: 4/ 189-190.

2 بلاغة الخطاب وعلم النص: 164.

أن تجعل من عنوانات البلاغة الكلاسيكية شبكة دلالية تتضح آثار النظر العلمي الحديث المدقق في تفصيلات النص وطرائق عمل اللغة من الداخل.

يبدو لنا بعد الإجراء التطبيقي الذي تناول شعر المتنبي أنَّ التبادل المعرفي في النشاط النقدي والبلاغي في تراثنا العربي واضح ويكشف عن جهد منظم يستوعب العمل المتداخل بين حقلين معرفيين يتناولان ميدانًا واحدًا هو لغة النص، فالموازنة مصطلح واحد نجده منهجًا نقديًا، وطريقة في قياس الجهد المبذول على حين أنَّ المصطلح نفسه (الموازنة) نجده ماثلاً في تراثنا البلاغي العربي، يعمل على النظر الدقيق في البنية النصية للبيت الشعري وله آليات تمثلت بالتوزيع الداخلي للوحدات اللغوية المكونة للنص.

وقد تبين لنا أنَّ وجود المصطلح النقدي (الموازنة) في القرن الرابع الهجري عند الآمدي في عنوان كتابه (الموازنة بين الطائيين) دفع المصطلح نفسه إلى ميدان البحث البلاغي ثم اتسع ليكون جهدًا نظريًا وتطبيقيًا فاحصًا للنص بالمستوى الذي تتيحه خبرة البلاغي ووعيه ومقدار مداخلته للنص.

إنَّ العقل العربي قادر على اصطناع أدوات بحثه والإجراءات التي تحقق القدر المتميز في بنائه المعرفي في الميادين كلها؛ ولذلك جاء بحثنا ليثبت هذا التوجه العلمي عند النقاد والبلاغيين العرب من خلال الحوار مع المصطلح البلاغي والنقدي.

نظرة عامة في منهج الآمدي في كتاب الموازنة

ترمي هذه الدراسة إلى قراءة منهج الآمدي في الجزء الأول من كتابه (الموازنة)، من خلال المسائل والقضايا التي قدمها، وطريقته في عرضها وتحليلها ورأيه فيها، حتى تتبين للقارئ منزلته بين نقاده عصره.

وقد رصد البحث التعريف بالآمدي وموازنته، والمنهج الذي سار عليه في حكمه على الشعراء، والرد على بعض هذه الأحكام سواء بالرفض أم القبول، إلى أن وصلنا إلى المعيار الحقيقي في قياس جودة الشعر من رديئه. فهو بهذا المعيار أراد من الشعراء المحدثين النهوض باللغة والحفاظ عليها، لذا أرشدهم إلى الطريق، ووصاهم وحذرهم، ورغبهم ورهبهم، وهو يسير وراء غاية ما غابت عنه، وهي أتباع سنة العرب في قول الشعر.

الآمدي والموازنة:-

الآمدي هو الحسين بن بشر بن يحيى، أبو القاسم الآمدي[1]، كانت ولادته ونشأته في البصرة[2]، أسرته تنتمي إلى مدينة (آمد) وهي من أعظم مدن ديار بكر وأجلها قدرا، وأشهرها ذكرا[3].

عاش الآمدي في القرن الرابع الهجري، وكانت البصرة مرتع نشأته وفيها بدأ مرحلة التحصيل العلمي، إذ كانت البصرة آنذاك مركزاً ثقافياً، ثم ارتحل إلى بغداد

1 ينظر: معجم الأدباء، شهاب الدين ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون: 8/ 75.

2 ينظر: المصدر نفسه: 8/ 78، وينظر: انباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة : 1/ 287.

3 ينظر: معجم البلدان، شهاب الدين ياقوت الحموي طبعة بيروت 1955م : 1/ 56.

ليستكمل تحصيله العلمي[1]. فالتقى بشيوخها وأخذ عن علمائها المشهورين كالأخفش والحامض والزجاج وابن دريد والسراج ونفطويه[2].

أما مكانته العلمية فإنها عالية إذ قال القفطي (646هـ): (اتسع في الآداب وبرز فيها، وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبصرة إليه)[3].

وقد اتفقت كتب التراجم على أن وفاة أبي القاسم الآمدي كانت في البصرة[4]، إلا أنها اختلفت في تحديد سنة الوفاة، فقد ذكر القفطي (646هـ) أن وفاته كانت سنة (370هـ)[5]، أما السيوطي (ت 911هـ) فقد ذكر أن وفاته كانت سنة (371هـ)[6].

الموازنة:-

في اللغة: (أخذت من الفعل (وزن) وزنت الشيء وزنا وزنة... ووازنت بين الشيئين موازنة ووزانا)[7].

(والوزن ثقل الشيء بشيء مثله... وزن الشيء إذا قدره، والميزان: المقدار، الميزان: العدل، ووازنه: عادله وقابله)[8].

---

1 ينظر: معجم الأدباء: 8: 78.

2 ينظر: انباه الرواة: 1/ 58.

3 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 288.

4 ينظر: معجم الأدباء: 8 / 75، و انباه الرواة: 1/ 285، و الأعلام خير الدين الزركلي الطبعة الثانية، مطبعة كوستاتوماس وشركاه: 2/ 199.

5 ينظر: انباه الرواة: 1/ 288.

6 ينظر: بغية الوعاة، جلال الدين السيوطي، مطبعة السعادة مصر 1326هـ : 218.

7 تاج اللغة والصحاح العربية: 6 / 2213.

8 لسان العرب مادة وزن : 17/ 377-340.

وعليه فإن المعنى اللغوي للموازنة هو المقابلة أو المساواة أو المعادلة بين شيئين لأغراض التقدير المتصف بالعدالة.

وقد وردت الموازنة بمعنى المقابلة المعادلة في القرآن الكريم في قوله تعالى (وأقيموا الوزن بالقسط)[1].

اما مفهوم الموازنة أصطلاحاً فأننا نجد أن النقاد القدماء قد استعملوا ألفاظاً متعددة يراد بها الموازنة منها: المفاضلة، والمقابلة، والمقايسة، والمقارنة.

ونجد الآمدي نفسه أستعملها إذ قال: (وجدتهم فاضلوا بينهما، لغزارة شعريهما)[2]. كما أستعمل الموازنة بدلالة قوله: (فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى...)[3].

وجاء في كتاب بديع القرآن تعريف الموازنة بأنها (مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح)[4].

وهي في جوهرها العام (منهج نقدي تطبيقي يرمي إلى تحقيق إحدى الغايتين الوصف والحكم أو كليهما معا وذلك بدراسة أديبين أو أكثر دراسة شاملة على وفق معايير نقدية تختلف من ناقد لآخر تبعا لمذهبه في الأدب ونقده)[5].

---

1 سورة الرحمن الآية: 29.

2 الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي 370هـ ، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الرابعة، دار المعارف - القاهرة د.ت : 10.

3 المصدر نفسه: 1/ 6.

4 بديع القرآن ابن أبي الأَصبع المصري ت654هـ ، تحقيق د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة مصر الطبعة الأولى، 1377هـ: 95.

5 ينظر: الموازنة منهجا نقديا قديما وحديثا رسالة ماجستير ، إسماعيل خلباص حمادي، كلية التربية – جامعة بغداد 1989م: 18.

كما أن الموازنة هي (أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشعر فتزن الكلمات متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معا في الغالب)[1].

وعلى هذا فالموازنة هي عقد مماثلة بين عنصرين اجتمع لهما التشابه المطلق أو التقارب النسبي في الصفات العامة.

كما ان الموازنة في الصدق البلاغي (جنس من المقابلة التي يتم بها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا وآخره ما يليق به آخراً)[2].

وقد عرفها ابن الأثير قائلا: (أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا)[3].

مصادر الفكر البلاغي والنقدي في منهج الآمدي في كتابه الموازنة

لقد اعتمدت الحركة النقدية على الفكر البلاغي الذي أضحى أكثر وضوحاً وفاعلية في بعض الكتب النقدية، ومن يستعرض فصول الموازنة يجد مساحة واسعة من النقاش تتعلق بأبي تمام والبحتري، وكان مدارها عرض المسائل البلاغية ومما أخذ على هذا الشاعر أو ذاك الخطأ فيها، أو مما سُجل له بالإجادة والإحسان فيها، كما حصل في حديث الاستعارة والتشبيه والمجاز عموماً، وكذلك حديث التركيب في حالي الإحسان والإساءة، ثم حديث البديع من طباق وجناس وغيرهما.

---

1 تحرير التحبير، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق د. حفني محمد شرف، الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1383هـ: 483، ومعجم المصطلحات البلاغية والنقدية، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي 1987م: 3 / 321-324.

2 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت 1972م : 2 /20.

3 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير ت637هـ ، تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، النهضة مصر – القاهرة 1975م: 1 / 377.

ولم يرد الحديث عن هذه الظواهر مباشراً دائماً، بل كان يأتي من خلال مجموعة من الموضوعات النقدية، وقد أصبح التفنن فيها سبيلا إلى تفضيل شاعر على آخر.

وقد ذهب الآمدي إلى استبعاد الأمور غير الفنية من دائرة نقد الشعر نحو ما يتصل بالغريب والإعراب إذ قال: (وأما ما بوَّبه النحويون من عيوب الشعر في الإقواء والإكفاء والسِّناد، وغير ذلك مما هو عيب في اللفظ دون المعنى، فليست بنا حاجة إلى ذكره، لكثرته وشهرته، وكذلك ما أخذته الرواة على المتأخرين من الغلط والخطأ واللحون فاشٍ أيضاً وأكثر من أن يُحتاج إلى أن نبرهنه أو ندل عليه)[1].

إذ أن دعوة الآمدي إلى عدم الاهتمام بالأخطاء التي تتصل باللغة والنحو والرواية، دليل على أن هذه الأمور خارجة عن مجال اهتمام النقد الفني الذي اكتسب أصحابه خبرات خاصة من كثرة النظر في الأشعار والتأمل فيها والتدقيق بها، حتى وصلوا إلى الأصول والقواعد التي تقوم عليها العبارة الأدبية، وهو ما لم يقدر عليه غيرهم من غير أصحاب الصنعة أو من هم خارج التخصص، وهو ما نص عليه الآمدي، إذ قال: (إنّ العلم بالشعر قد خص بأن يدَّعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق،...، فكيف لم يفعل ذلك في الشعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه،...، فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلم منه في مواضعه وكثرة مائه ورونقه إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه)[2].

ومن هذا النص الطويل نسبياً يدل الآمدي على أن النقد مقصور على أصحاب التخصص، وأن عمل الناقد هو عملٌ فني بحت، فالذي يهتم بالعبارة الأدبية ويعتني بالألفاظ وضرورة وضعها في مواضعها وغيرها هو الناقد المتخصص.

---

1 الموازنة: 1/ 51.

2 الموازنة: 1/ 411، 412، 413.

المعلم الأول: إتباع سنة العرب في شعرهم:

لقد قال الجاحظ: (أن كل أمة تعتمد في استبقاء مآثرها، وتحصين مناقبها على درب من الدروب، وشكل من الأشكال، وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى وكان ذلك هو ديوانها)[1].

وعلى هذا يجب على الشاعر أن لا يخرج عن منهج القصيدة العربية القديمة، لا بل لا يخرج عن المعاني والصور المألوفة، لأن ذلك يفسح المجال أمام النقاد للطعن في عقليته وتصوره للأشياء.

ونجد الآمدي يعلق على قول البحتري (جيده خير من جيدي و رديئي خير من رديئه):(فهذا الخبر إن كان صحيحاً فهو للبحتري، لا عليه، لأن قوله هذا يدلُ على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديدُ الاستواء، والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر، وقد أجمعنا نحن وأنتم على أن أبا تمام يعلو علواً حسناً وينحط انحطاطاً قبيحاً، وأن البحتري يعلو ويتوسط ولا يسقط، ومن لا يسقط ولا يُسَفسِف أفضل ممن يسقط ويسفسف)[2].

وبهذا القول فإن الآمدي يفضل شعر البحتري على شعر أبي تمام لان شعر البحتري مطبوع، وعلى مذهب الأوائل ولا يخرج عن عمود الشعر المعروف.

وبهذا يضع الآمدي لنفسه منهجاً يسير عليه وهو تفضيل الشعر المطبوع على الشعر المتكلف وهذا خلاف ما ذهب إليه إذ قال: (فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك

1 الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان الجاحظ 255هـ ، دار الكتب العلمية – بيروت الطبعة الثانية، 1424هـ: 1/ 51.

2 الموازنة: 1/ 11.

المعنى ؟ ثم أحكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والردئ)[1].

ثم ينقل لنا حديث محمد بن قاسم بن مهرويه إذ قال: (سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم أتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه)[2].

وهذا القول فيه حكم قاسٍ وعام وشامل على شعر أبي تمام ومن تبعه، وهذا خلاف للمنهج الذي وضعه لنفسه، فقد حكم مسبقاً على جميع شعر أبي تمام بالفساد كونه لم يخلُ بيت من شعره من الأصناف التي فيها خلل كالاستعارات والمعاني وغيرها، كما أنه سلك طريقاً يخالف طريق السابقين الذين التزموا عمود الشعر ولم يخرجوا عنه.

كما ينقل لنا قول صاحب أبي تمام الذي أقرَّ لأبي تمام بالعلم بالشعر والرواية، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم. وقول صاحب البحتري بأن هناك كثيراً من العلماء هم شعراء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء، ولهذا ليس كل من يتعاطى الشعر من العلماء أشعر ممن ليس بعالم[3].

ويعلق الآمدي على هذا القول بقوله: (فقد سقط فضل أبي تمام من هذا الوجه على البحتري، وصار البحتري أولى بالفضل، إذ كان معلوماً شائعاً أن شعر العلماء دون شعر الشعراء، ومع ذلك فإن أبا تمام تعمد أن يدُل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره)[4].

1 الموازنة :1/ 6.

2 المصدر نفسه: 1: 18.

3 ينظر: الموازنة: 25/1.

4 الموازنة: 25/1.

وبهذا التعليق كأنما أنهى الآمدي قضية الموازنة نهائياً ولا يحتاج إلى ذكر باقي القضايا التي ذكرها كلٌ من أصحاب أبي تمام والبحتري في قضية الموازنة بينهما، لان حكم الآمدي أسقط جميع شعر أبي تمام وأصبح الفضل للبحتري كون أبي تمام أظهر في شعره المعرفة البالغة في أسرار اللغة وكلام العرب، ولكن في الحقيقة أن معـــرفة أبي تمام بأسرار اللغة تجعله يتفنن في أخراج كل شيء جميل منها، ولهذا يحتاج السامع إلى الغوص في معانيها والتأمل الطويل فيها وهذه بشهادة البحتري نفسه، وإذا لم يأتِ الشاعر بفكره جديدة أو معنى جديد سوف يصبح مقلداً أو سارقاً للفظ أو معنى أو فكرة من شاعر سابق أو معاصر، وهذا الحكم من وجهة نظرنا لا يصح كون الشاعر يجب أن يكون عالما باللغة التي يكتب فيها، حتى لا يغيب عنه شيء من أسرارها، وقد وقع كبار الشعراء في هذا لسوء استعمال اللغة، واستعمال ألفاظ أو معانٍ في غير موقعها وهذه بشهادة الآمدي نفسه إذ قال: (وفي أشعار العرب ما يستكره نحو قول امرئ القيس:

وَسِنَّ كَسُنَّيْقِ سَنَاءً وَسُنَّمَا

ولم يعرف الأصمعي هذا، وقال أبو عمرو: وهو بيت مسجدي: أي من عمل أهل المسجد. وقول الأعشى:

شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِل

وهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء، وغيرها ونجد مثل هذه الأبيات والألفاظ والمعاني كثيرة في أشعار كبار الشعراء)[1].

كما نجده ينقل لنا قول صاحب البحتري إذ قال: (...، وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدَّة أبيات يكون فيها مخطئاً، أو مُحيلا، أو عن الغرض عادلا، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو مبهما بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم)[2].

---

1 الموازنة: 1/ 286-287.

2 المصدر نفسه: 1/ 52.

وهذه كذلك من الأحكام العامة بقوله: (لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة) وإذا كان هذا كما يقولون إذن أين جيد أبي تمام الذي لا يتعلق به جيد أمثاله، وهذه بشهادة البحتري نفسه الذي قال: (جيده خيرٌ من جيدي)، وهذه من الأحكام المردودة، كون كثير من شعر أبي تمام فيه من الإبداع والعلو، وهذا بشهادة كثير من العلماء والشعراء.

أما قول الآمدي: (والمطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً)[1]

وبهذا القول يضع الآمدي المقياس الحقيقي للشعر وهو المطبوع، فإذا قل الشعر عن مستوى الطبع أصبح شعراً رديئاً ليس على مستوى الشعراء الأولين ولهذا عد جيد أبي تمام قليلاً ومحصوراً وهو الذي واكب فيه هذا المستوى عنده.

ثم نجده يقول وهذا عندي – الآمدي -هو الصحيح كونه أختار جيد كل من أبي تمام والبحتري ثم تصفح شعرهما واختار أشعاراً أخرى للبحتري، ولم يختر أشعاراً لأبي تمام إلا القليل كون جيد أبي تمام محصوراً ومعدوداً في مواكب الشعراء الأولين ولم يكن بالمستوى الذي وضعه الآمدي لمعرفة الجيد من الردئ وهو المطبوع الذي يجاري سنة العرب ولم يخرج عن عمود الشعر[2].

ثم يعود الآمدي ويفسر لنا كيف أفسد مسلم بن الوليد الشعر ، واتباع أبي تمام له في سلوك مذهب البديع متحيرا فيه، في استعمال الطباق والتجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها. إذ أن استعماله لهذه الأجناس جعلت من شعره ومعانيه لا تعرف إلا بعد الكَدَّ والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس[3].

---

1 الموازنة: 1/ 54.

2 ينظر: الموازنة: 1/ 55.

3 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 139.

ونجده يتمنى على أبي تمام لو أنه أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، واقتصر من القول على ما كان محذوًّا حذو الشعراء المحسنين، لكان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره، لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الأوصاف، لكنه شره إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولَجْلَجَهُ فكره، فخلط الجيد بالردئ، والعين النادر بالرَّذْل الساقط، والصواب بالخطأ[1].

وبهذا فإن الإكثار من استعمال الاستعارة والطباق والتجنيس يخرج الشاعر عن المستوى الشعري الذي وضعه الآمدي في قياس جيد الشعر من رديئه.

وينقل لنا الآمدي رد أصحاب البحتري على أصحاب أبي تمام بشأن من سبقه إلى دقيق المعاني ولطيفها، إذ وجَدَ أصحاب البحتري (أن دقيق المعاني موجود في كل أمة، وفي كل لغة)[2].

ويقول الآمدي في الردِّ على أصحاب أبي تمام: (إنّ الشعر عند أهل العلم به هو حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري)[3].

وبهذا القول لم يقتصر الآمدي على أخراج غير أصحاب التخصص من أصحاب اللغة والنحو والرواية من دائرة الاهتمام، بل أمتد نظره إلى أخراج دقيق المعاني من العملية الإبداعية من الحكم على هذا الشاعر أو ذاك، لان دقيق المعاني في نظر الآمدي متداول بين الناس جميعاً وفي كل اللغات.

---

1 ينظر: الموازنة: 1/ 139-140.

2 المصدر نفسه: 1/ 423.

3 المصدر نفسه: 1/ 423.

كما نجده ينقل لنا نصاً آخر على لسان أصحاب البحتري يؤكد فيه استبعاد دقيق المعاني من العملية الإبداعية إذ قالوا: (وإذا كانت طريقة الشاعر – أبي تمام- غير هذه الطريقة – طريقة العرب في قول الشعر-، وكانت عبارته مقصورة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس،...، فإن شئت دعوناك حكيما، أو فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم)[1].

أما الشواهد الشعرية التـي تؤسس لنظرية عمود الشعر فأنها كثيرة في الموازنة، إن لم نقل أن كل نقد يوجهه الآمدي لشعر الشاعرين، منطلقه عمود الشعر عن الشعراء الأوائل ومن الشواهد التي جاء فيها المعنى واللفظ على وفق عمود الشعر قول أبي تمام:-

قدْ يَنعَمُ الله بِالبَلوى وَإنْ عَظمت ويَبْتِلي الله بَعْضَ القومِ بِالنعَمِ[2]

وقول البحتري:-

مَا إنْ يَزَالُ النَّدَى يُدْنَى إليه يَداً مُمْتَاحَةً مِنْ بَعيدِ الدَّارِ والرَّحِمِ[3]

وبهـذا ينطلق الآمدي في حكمه على اللغة في النصوص الشعرية من مبدأين، الأول ينص على الالتزام والتقيد بالقاعدة، فهو لا يود مخالفة القواعد التي سنها اللغويون والنحاة، ولذلك فهو يغلب القاعدة على الابتكار، لانها السند الرئيس في تسويغ

1 الموازنة: 1 / 425.

2 ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعة الرابعة، دار المعارف القاهرة : 3/ 280.

3 ديوان البحتري، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه، حسن كامل الصيرفي، الطبعة 3، دار المعارف القاهرة: 3/ 1974 .

الشاهد، أما المبدأ الثاني فأنه يتعلق بوجوب مجاراة الشعراء المحدثين لشعر الاوائل في قول الشعر من خلال التزامهم بسنن العرب في أوصافهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتعابير وضرورة جريان القول الشعري مجرى الحقيقة معنى ولفظاً.

وبهذا فإن الفكر الذي كان يحكم الآمدي هو نقل اللسان البليغ الفصيح من السابقين إلى اللاحقين من الشعراء، نقل اللفظ، والمعنى، والنسج، والحبك، والنقش، والصياغة.... .

وهذا هو الطريق الذي أراد أن ينتهجه الشعراء ولا يحيدوا عنه، وهي اتِّباع سُنَّة العرب في شعرهم وطبعهم، ومعرفة كل شيء يمكن أن يجعل من الشعر المحدث صورةً مطابقةً للشعر القديم الحسن.

المعلم الثاني: تحليل النص وتذوقه:

إنَ تحليل النص هو الذي يبرز فكر الآمدي ورؤيته لبلاغة النص وموطن الإبداع فيه، وكلما كشف لنا سراً من أسرار اللغة، كشف لنا عن فكره ورؤيته للإبداع، ونظرته لمواطن الحسن إذ قال في قول أبي تمام:-

قِفْ نُوبِّنْ كِنَاسَ ذاك الْغَزَال إنَّ فِيها لَمَسْرَحاً لِلْمَقَالِ[1]

(والتأبين: مَدْح الهالك، والكِناس هنا: الرَّبْع، وإنما يريد الْخَيْمة أو البيت من بيوتهم، سماه كناساً لأنه جَعَل المرأة غَزَالا: أي قِف بنا نَنْدبه فإن المقال يتسع فيه، وهذا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم)[2].

1 بحثت عنه ولم أجده في الديوان، ينظر: الموازنة: 1 / 431.

2 الموازنة: 1/ 431.

وقال كذلك في قول أبي تمام:-

لَيْسَ الْوُقُـوفُ يَكُـفُّ شَـوْقَكَ فَـانْزِلِ   وَابْلُــلْ غَلِيلَــكَ بِالْمَــدَامِعِ يُبْلَــلِ[1]

(وهذا معنى ظريف، وقد جاء مثله في الشعر، قال الأصم الباهلي – واسمه عبد اللـه بن الحجاج – ولا أعرف غيره، وأظن أبا تمام عَثَر به واحتذى عليـه، لأنـه كـان مُولعـاً بغرائـب الألفاظ والمعاني)[2].

أما قوله في قول البحتري:-

قِفِ الْعِيسَ قَدْ أَدْنَى خُطاهَـا كَلاَلُهَـا   وَسَـــلْ دَارَ إِنْ شَـــفَاكَ سُـــؤالُهَا[3]

(وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال: (قد أدنى خطاها كلالها): أي قارب من خطوها الكلالُ، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار التي تعرض لأنـه يـشفيه، وإنما وقـف لإعياء المطي. وجيد قول عنترة:-

فَوَقَفْـــــــت فِيهــــــا وكأنهـــــــا   فَـــدَنٌ لِأَقْــضِيَ حاجَــةَ الْمُتَلَــوِّم[4]

فإنه لما أراد ذكر الوقوف احتاط بأن شبَّه ناقته بالفَدَن، وهو القَـصْر، لـيُعلم أنـه لم يُقفها ليريحها)[5].

ويعتمد الآمــدي وهو يحلل النصوص على مكامن الـدرر فيهـا، وأمـارات الحـسن، أي إنـه يـستند عـلى أدبيـة الـنص، أو شـعرية الـنص، كـما أنـه يعتمـد عـلى الفـصاحة والبلاغـة

---

1 ديوان أبي تمام: 3/ 32، وفيه لَيْسَ الوقُوفُ بِكُفْء شَوْقِكَ فانزِلِ تَبْلُلْ غَلِيلًا بالدُّمُوعِ فَتُبْلِل .

2 الموازنة: 1/ 431..

3 ديوان البحتري: 3/ 1629.

4 ديوان عنترة بن شداد تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي د.ت : 184.

5 الموازنة: 432-433 .

والبيان في النصوص، حتى يبين مواطن الجودة والبراعة عند الشاعرين. ولهذا نجده عند ذكر بيت من الآبيات وفيه من الضعف أو السوء يقارن هذا البيت ببيت آخر أفضل منه، أي أن تذكر شيئاً وتأتي بضده بعده، وهذا نوع من التحليل المنهجي، وكأنما يقول كان الجدير به أن يحذو حذو هذا الشاعر الذي أجاد في الوصف أو غيره من الأغراض الشعرية، أي لا يبين موطن الخلل فحسب ويقول لقد أخطأ بقول كذا، وانما يذكر شاهداً لشاعر آخر ويقول هذا هو الصواب.

وهذا يدل على المخزون الشعري الوافر لدى الآمدي الذي يستطيع من خلاله أن يقارن ويفاضل ويوازن بين الشعراء. فقد كان الآمدي يحلل الشعر بالشعر نفسه، ويوضح الحسن بالقبيح، ويبرز المساوئ بذكر المحاسن.

ونجده يحلل قول أمرئ القيس:-

عَوجا عَلى الطَّلَلِ المُحيلِ لَعَلَّنَا   نَبكي الدِّيار كَما بَكى ابنُ حذَامِ[1]

إذ قال: (وإذ عرجوا كان التعريج أشق على الركب والركاب من الوقوف، لأن لها في الوقوف حيث انتهت راحة، والتعريج فيه زيادة في تعبها وكلالها وإن قلت المسافة، كما قال أبو تمام:-

وَمَا بِكَ إرْكابي مِنَ الرُّشْدِ مَرْكَباً   ألا إنَّمَا حَاولت رُشد الرَّكائبِ[2]

1 ديوان أمرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة:114 وفيه عُوجَا على الطَّلَلِ المُحِيلِ لأنَّنا .

2 شرح ديوان أبي تمام الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية 1994م: 1/ 112.

لأن هذا القول منه دل على التعريج والتردد في الرسوم، أو أن صاحبه أراد أن يستمر في السير ولا يتعوق بالوقف فيعود ذلك عليها بضرر وإن أكسبها راحة ما في الوقوف، فقال له أبو تمام (إنما حاولت رشد الركائب) لا رشدي)[1].

وقول البحتري:-

مِيلُوا إلى الدارِ مِنْ لَيْلى نُحَيِيها   نَعَم وَنَسْأَلُها عَنْ بَعْضِ أهلِيهاَ[2]

إذ قال عنه: (وهذا بيت ردئ، لقوله (نعم) وليس بالمعنى إليها حاجةً، فجاء بها حشوا، ومن الحشو ما لا يقبح، و(نعم) ههنا قبيحة،...)[3].

ثم يذكر أبياتاً لكُثَير بن عبد الرحمن جاء فيها بكلمة (نعم) إذ قال:-

أَبَائِنةٌ سُعْدى ؟ نَعَمْ سَتَبِينُ   كما انْبَتَّ مِنْ حَبْلِ القَرِينُ قَرِينُ

وقال الآمدي عنها (أن موضعها ههنا أصلح، لأن الاستفهام فيه يقتضي أن يكون (نعم) جواباً له ،...، وكل أبيات كُثَير أجود من بيت البحتري، لأن (نعم) فيها جواب، وهي في بيت البحتري حشو، وقال البحتري في بيته: (نحييها) والأجواد (نحيها) لأنه جواب الأمر، وقد يكون (نحييها) رفعاً على الحال، والجواب ههنا أجود من الحال)[4].

المعلم الثالث: كثرة الشواهد:-

لقد اكتسب الشاهد الشعري قيمته منذ أن بدأ اللغويون والنحاة التقعيد للغة العربية الفصيحة، فاعتنوا بكلام العرب بالجمع والرّواية، وأكثر ما اهتموا به هو الشعر

1 الموازنة: 1/ 433-434.
2 ديوان البحتري: 4/ 2414.
3 الموازنة: 1/ 442.
4 المصدر نفسه: 1/ 442، 443، 444.

الجاهلي الذي يأتي في المقام الثاني في الاستشهاد بعد القرآن الكريم، أما العلاقة بين الشاهد الشعري والظاهرة الأدبية التي يساق من أجلها الشاهد فإنها علاقة المشابهة، إذ يكون الشاهد أداة لإثارة تصديق الواقعة التي من أجلها سيق هذا الشاهد، ومن ثَمَّ أنه هو الدليل والحجة[1].

لقد كان للشواهد الشعرية حضور قوي في متن الموازنة، إذ أن ثلاثة أرباع الموازنة شعر، إذ لم تخل صفحة في الكتاب من الأبيات الشعرية.

فقد كان الشاهد الشعري أداة الآمدي في مختلف القضايا النقدية والبلاغية التي عرض لها وخاض فيها، فهو يبعث النص الشعري من جديد، ويعيده إلى الواجهة، إذ ما زال شعر أبي تمام والبحتري يستقطب اهتمام النقاد المعاصرين.

كما ان انفتاح الآمدي على الآراء النقدية للعلماء قد اسهم في تشكيل الخطاب النقدي من جديد، إذ نجده يناقش هذه الآراء ويوافق بعضها ويخالف البعض الآخر منها، فقد رد على ابن أبي طاهر فيما نسبه إلى أبي تمام من سرقات شعرية لا يوافقه فيها الآمدي منها:

قول أبي تمام:-

أَلَمْ تَمُتْ يا شَقيقَ الجُود مُذْ زَمَنٍ فقال لي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهَ[2]

أخذه من قول العتابي:-

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إليهِ حَيَاتَهُ فكأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهاَ مَنْشُورُ[3]

---

1 ينظر: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، ترجمة محمد الوالي، وجرير عائشة، الرباط 2002م: 54.

2 ديوان أبي تمام: 4/ 137، وفيه أَلَمْ تَمُتْ يا شَقِيقَ النَّفْسِ مُذْ زمنِ .

3 الموازنة: 1/ 123 .

ويقول الآمدي: (ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جرى في عادات الناس)[1].

ونجده يذكر قول امرئ القيس:

فقُلتُ لَهُ لمّا تَمَطَّى بصلبه وَأَرْدَفَ أعْجَازاً وَنَاء بكَلْكَلِ[2]

ويقول: (إنّ البعض قد عاب امرأ القيس بهذا البيت، وهم من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات و المجازات، إذ هو في غاية الحسن والجودة والصحة لأنه قَصَد وصفَ أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وَسَطه، وتثاقُل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف اعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته،...، وحَسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلْب، وجعله متمطِّياً من أجل امتداده، لأن تمطَّى وتمدَّد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكَلكَل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له)[3].

يبدو أن الشاهد الشعري هو المحرك الأساس للقضايا النقدية والبلاغية التي تناولها الآمدي لان الكتاب بحسب ما أسلفنا سابقا ثلاثة أرباعه شعر، وليس كل الشواهد التي أختارها الآمدي تعود إلى الشاعرين محور الموازنة عنده انما هناك كثير من الشواهد تعود إلى شعراء سواء كانوا مشهورين أم مغمورين فالشاهد الشعري لا يعتمد على القائل انما يعتمد على ما موجود في النص.

---

1 المصدر نفسه: 1/ 123.

2 ديوان امرئ القيس: 18، وفيه فقلتُ له لمّا تمطَّى بجوزِهِ .

3 الموازنة: 1/ 266.

كما قال محمد العمري: (إنّ المؤلف لا يستحق اسم اختيار إلا إذا ضم قطعا من الشعر مستخرجة من كمية كبيرة، وتكون القيمة الجمالية المختارة مخالفة للمتروك فدور المتخير أن يأخذ الجيد ويترك الباقي جانبا)[1].

من هنا فالاختيار يعني التميز والمفاضلة بين هذه الشواهد المختارة من سواها، وهذا قائم على إدراك القيمة الفنية لهذا الشاهد المختار.

وعليه يبدو أن الآمدي على معرفة جيدة بالجمهور الذي سيتلقى كتابه والاختيارات التي يحويها، لأنه على وعي بأن عملية الاختيار تتأسس في المقام الأول على تحديد دور القارئ في تلقي هذا النوع من التأليف قبولا أو رفضا، وعلى هذا الأساس أعلن قائلاً: (وأن أبتدئ بذكر مساوئ الشاعرين، لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام وغير ذلك من غلط في بعض معانيه، ثم أوازن بين قصيدتين من شعريهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية،...، وأتبع ذاك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفا على حروف المعجم، ليقرب متناوله، ويسهل حفظه)[2].

لذا يمكن القول إن اختيار (الشاهد الشعري) عملية تداولية تتم بين المبدع والمتلقي في السياق الذي يتضمن قبول الاختيار أو رفضه[3].

ونجد هنا أن أحسان عباس يقول: (فكما أن الشاعر يلتزم عمود الشعر، فإن على الناقد أن يلتزم عمود الذوق، وإلا فلا معنى للدربة والتمرس وطول النظر في آثار السابقين فمن هذه الدربة يتكون ذوق الناقد، ومنها يستدل على ما جرت به العادة

---

1 البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، محمد العمري، الدار البيضاء، 1999م: 69.

2 الموازنة: 1/ 51.

3 ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1990م : 26.

فيتمكن مـن الحكـم عـلى إحـسان الـشاعر أو إسـاءته بـالنظر إلى مـا جـرت عليـه العـرب في طريقتها)[1].

ومـن الشواهد الشعرية التي اختارها الآمدي في البكاء على الديار قول أبي تمام:-

عَـــلى مِثْلِهَـــا مِـــنْ أرْبُـــع وَمَلاعِـــبِ أذِيلَــتْ مَــصُونات الــدُّمُوعِ الــسوَاكِب[2]

إذ قال عنه: (قد أنكر بعضهم قوله (مصونات الدموع السواكب)، وقـال: كيـف يكـون من السواكب ما هو مصون، وإنما أراد أبـو تمـام (أذيلـت) مـصونات الـدموع التـي هـي الآن سواكب، ولفظه يحتمل ما أراده، والبيت جيد لفظاً ومعنى ونظماً)[3]. وهـذا يدل عـلى ذوقـه الرفيع في اختيار النصوص الشعرية وفهمها.

وقول البحتري:-

وُقُوفُـــــكَ في أَطْلالِهِـــــمْ وَسُـــــؤالُها يُرِيــكَ غُــروب الــدَّمْع كَيْــفَ انْهِمَالُهَــا[4]

وقوله:-

أبُكَـــاءً في الـــدَّار بَعْـــدَ الـــدَّارِ وَسُـــلُوًّا بزَيْنَـــبٍ عـــن نَـــوَارٍ[5]

ويقول الآمدي عنهما: (وهما من الأبيات الحـسنة جـدا، إذ البحـتري تـصرف في البكـاء على الديار حسن، ومعان فيه مختلفة عجيبة، كلها جيد نادر، وأبو تمـام لـزم طريقــة واحـدة لــم يتجاوزهـــا، والبحتري في هذا الباب – البكاء على الديار- أشعر)[6].

1 تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقـد الـشعر مـن القـرن الثـاني حتـى القـرن الثـامن الهجـري أحـسان عبـاس، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1993م: 154.

2 ديوان أبو تمام الخطيب التبريزي: 1/ 111 .

3 الموازنة: 1/ 451.

4 ديوان البحتري: 3/ 1690.

5 المصدر نفسه :2/ 986 .

6 الموازنة: 1/ 451.

كما نجد أن الآمدي كـان يعـالج الـشاهد الـشعري ضـمن مقـاييس وضـعها، وهـي الابتعاد عن المعاني المولدة، وتفضيل المعنـى المتـداول الجـاري عـلى العـرف العـربي إذ نجـده يعلق على قول أبي تمام:-

مَهَـا الــوحْشِ إلاَّ أنَّ هَاتَـا أوانِــس   قَنَــا الخـــطِّ إلاَّ أنَّ تلِــكَ ذَوَابِـــلُ[1]

إذ قال عنه (وإنما قيل للرماح (ذوابل) للينها وتثنيها، فنفي ذلك عن قُدود النساء التي من أكمل أوصافها التثني واللين والانعطاف، كما قال تميم بن أُبَيْ بن مُقبل:-

يَهْــزُزْن لِلمَـــشي أوصــالاً مُنعمــةً   هَــزَّ الجنُــوب ضُـحى عِيــدانَ يَبْرِينَـا

أو كـــــاهتِزازِ رُدَينــــيَّ تذاوَقــــهُ   أيْــدِي التَّجـارِ فـزادُوا مَتْنــهُ لينـَـا[2]

فشبه تميم قدودهن بالرُّديني للينه وتثنيه، وهذا أجود من كل ما قاله النُاس في مـشي النساء وحسن قدودهن، أما قوله - ابو تمام- (مها الـوحش) أراد: (كمَهَـا الـوحش إلا أن هاتـا أوانس) فوضع المشبه به في مكان المشبه، وهذا في كلامهم شائع مستفيض)[3].

كما نجده يعلق على قول ابي تمام:-

مِن الهِيْـف لَـوْ أَنَّ الخَلاَخِـلَ صُـوِّرتْ   لهَـا وُشُـحاً جَاَلـتْ عَلَيهـاَ الخَلاَخِـلُ[4]

1 ديوان أبي تمام: 3/ 116.

2 الموازنة: 1/ 158.

3 المصدر نفسه: 1/ 158.

4 ديوان أبي تمام: 3/ 115، وفيه مِنَ الهِيفِ لَوْ أنْ الخَلاخِلَ صُيِّرَتْ لهَا وُشُماً جَالَتْ عليها الخَلاخِلُ .

يعد الآمدي أن هذا خطأ في الوصف، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق، وجعله الخلاخل وشحاً تجل عليها خطأ في الوصف لذلك بيت أبي تمام ضد ما نطقت به العرب ومن أقبح ما وصفت به النساء(1).

المعلم الرابع: إبراز العيوب:-

في منهج الآمدي إلحاح شديد على أظهار العيوب، سواء كانت هذه العيوب عند الشعراء أنفسهم أم عند النقاد، كما أنه ذكر أماكن القبح في الشعر، ولهذا أخذ شوطاً كبيراً في بيان الشعر المستكره الألفاظ أو المعاني، أو كليهما معا، وكل ذلك يرسم فكره النقدي والبلاغي في إيجاد شعر خالٍ من العيوب، ولهذا تراه يحذر من عيوب الأولين من الشعراء، وعدم السير وراءهم حين يحيدون عن الطريق، كون الاقتداء بالشعر الجيد وليس بالشعر الرديء، ومن الشواهد التي جاءت في الكتاب تبين ما وقع من خلل في شعر الشعراء قول امرئ القيس:-

وأرْكَبُ فِي الرَّوْع خَيْفَانَةً   كَسا وجْهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشر(2)

فقد عاب الأصمعي هذا البيت إذ قال: (شبه شعر الناصية بسعف النخلة، والشَّعَر إذا غطَّى العين لم يكن الفرس كريماً، وذلك من الغَمَم...)(3).

وقد عيب على زهير بن أبي سلمى قوله:-

يَخْرُجْن مِنْ شَرَبَات ماؤُهَا طَحِلٌ   عَلَى الْجُذُوعِ يَخَفْنَ الْغَمْرَ والْغَرَقا

---

1 الموازنة: 1/ 147-157.

2 ديوان أمرئ القيس: 163 .

3 الموازنة: 1/ 37.

وقالوا: (ليس خروج الضفادع من الماء خوف الغمر والغرق، وإنما ذلك لأنها تبيض في الشطوط)[1].

وقال الآمدي: (ومن فاسد اللفظ و قبيحه قول ذي الرمة:-

فأَضْـحَتْ مبادِيهــا قِفــاراً رُسُــومُها　　　كأَنْ لَمْ _ سِوَى أَهْلٍ مِن الْوحْشِ_ تُؤْهَلِ

أراد: كأن لن تُؤهل سوى أهل من الوحش)[2].

ويذكر الآمدي من اخطاء أبي تمام قوله:-

يَدِي لِمنْ شاءَ رَهْـنٌ لم يَـذُقْ جُرَعـاً　　　من رَاحَتَيْـكَ دَرَى مـا الـصّابُ والعَـسَلُ

إذ قال: (هذا البيت مبني على الفساد، لكثرة ما فيه من الحذف،...، ومثل هذا لا يسوغ، لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حُذفت سقط معنى الشرط، وحذف (من) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيت، وأشكل معناه)[3].

وقد ذكر الآمدي كثيراً من الشواهد في ذكر عيوب الشعراء إذ قال: (ولو استقصينا هذا الباب لطال جداً، وإنما أوردنا ههنا منه مثالاً لتعلموا أن فحول الشعراء،...، ما عُصموا من الزلل، ولا سلموا من الغلط)[4].

أما من أخطاء النقاد فنجده يذكر لنا خطأ أبي العباس في إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى[5].

---

1 المصدر نفسه: 1: 39.
2 المصدر نفسه: 1: 49.
3 المصدر نفسه: 190/1.
4 الموازنة: 1: 51.
5 المصدر نفسه: 1/ 141.

وكذلك نجده يذكر أخطاء بعض النقاد الذي عابوا قول أمرئ القيس:-

فقُلْــتُ لَــهُ لَــمَّا تَمَطَّــى بــصلبه وَأَرْدفَ أَعْجَــازاً وَنَــاءَ بكَلْكَــلِ

بقوله: (وقد عابوا امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة)[1].

وكذلك نجده يرد على من عابوا قول أبي تمام:-

لا تَسْقني ماء الْمَلامِ فَإنَّني صَبٌّ قدِ أسْتعْذَبْتُ ماءَ بُكائي[2]

إذ قال: (فقد عيب، وليس بعيب عندي، لأنه لما أراد أن يقول (قد استعذبت ماء بكائي) جعل للملام ماء ليقابل ماء بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله سبحانه عز وجل: **(وَجَزَؤُاْ سَيِّئَة سَيِّئَة مِّثلُهَا)** [3]، ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزاء عن السيئة)[4].

لقد دعا الآمدي إلى استبعاد الأمور غير الفنية من دائرة نقد الشعر نحو ما يتصل بالغريب والإعراب لقوله (وأما ما بوَّبه النحويون من عيوب الشعر...، وغير ذلك مما هو عيب في اللفظ دون المعنى، فليست بنا حاجة إلى ذكره...)، إذ أن هذه الدعوة إلى عدم الاهتمام بالأخطاء التي تتصل باللغة والنحو والرواية، جاءت إيماناً منه بأن هذه الأمور خارجة عن مجال اهتمام النقد الفني الذي اكتسب أصحابه خبرات خاصة من كثرة النظر في الأشعار والتأمل فيها والتدقيق بها، حتى وصلوا إلى الأصول والقواعد التي تقوم عليها العبارة الأدبية، وهو ما لم يقدر عليه غيرهم من غير أصحاب الصنعة أو من هم

1 المصدر نفسه: 1/ 266.

2 شرح ديوان أبي تمام: 1/ 24 .

3 سورة الشورى من الآية: 40.

4 الموازنة: 1/ 277.

خارج التخصص. وهذا يدل على أن الآمدي على يقين أن عمل الناقد هو عملٌ فني بحت، فإن الذي يهتم بالعبارة الأدبية ويعتني بالألفاظ وضرورة وضعها في مواضعها وغيرها لا يستطيع القيام بها غير الناقد المتخصص.

لقد وضع الآمدي لنفسه منهجاً يسير عليه وهو تفضيل الشعر المطبوع على الشعر المتكلف وهذا خلاف ما ذهب إليه بقول: (فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية...). وقوله (والمطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً)، وبهذا القول يضع الآمدي المقياس الحقيقي لديه للشعر وهو المطبوع الذي عده مستوي الشعر فيه، فإذا قل الشعر عن هذا المستوى برأيه شعراً رديئاً كونه سقط عن مستوى الشعر الذي وضعه وهو المطبوع ومجاراة الشعراء الأولين ولهذا عد جيد أبي تمام قليلاً ومحصوراً وهو الذي واكب فيه هذا المستوى عنده.

إنّ الآمدي يعتمد وهو يحلل النصوص على مكامن الدرر فيها، وأمارات الحسن، أي إنه يستند إلى أدبية النص، أو شعرية النص، كما أنه يعتمد على الفصاحة والبلاغة والبيان في النصوص، حتى يبين مواطن الجودة والبراعة عند الشاعرين.

في منهج الآمدي إلحاح شديد على أظهار العيوب، سواء أكانت هذه العيوب عند الشعراء أنفسهم أم عند النقاد، كما أنه ذكر أماكن القبح في الشعر، ولهذا أخذ شوطاً كبيراً في بيان الشعر المستكره الألفاظ أو المعاني، أو كليهما معا، وكل ذلك يرسم منهجه النقدي والبلاغي في إيجاد شعر خالٍ من العيوب، ولهذا تراه يحذر من عيوب الأولين من الشعراء، وعدم السير وراءهم حين يحيدون عن الطريق، كون الاقتداء بالشعر الجيد وليس بالشعر الرديء.

التجريد البلاغي الدلالة والتوظيف دراسة نقدية

قدّمتْ البلاغة العربية مجموعة من المصطلحات تتجاوز في دلالتها المستوى الأدبي والبنائي إلى مستويات وتصورات نفسية وفلسفية أخرى، وقد حفل التجريد منذ بدايات التفكير بصياغة هذا المصطلح وتقديمه إلى دائرة المعرفة البلاغية بالغموض وعدم التحديد في القرن الثالث الهجري عند أبي العباس المبرد ت 285ه، وسنقف على هذه الإشارة لنتعرف طبيعة التصور الفكري والنفسي الذي يحمله هذا المصطلح.

والتجريد ليس مصطلحًا أدبيًا أو بلاغيًا فحسب، وإنما هو مصطلح فلسفي اقترضته البلاغة العربية فيما يبدو لتشير إلى حالات نفسية وإمكانات أسلوبية مؤكدة في اللغة العربية فهو على المستوى الفلسفي يعني « عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنيًا وقصر الاعتبار عليها أو ما يترتب على ذلك »[1]، وهذه الدلالة لها علاقة بالتفكير المعنوي والميتافيزيقي المتعالي على الحدود المادية للظواهر قيد التصوير ولذلك فأن التجريد « يعارض به الملموس في اللغة الطبيعية »[2]، ويتصل من جهة ثانية « بدراسة الترابط المنطقي بين عملية التفكير وعملية بناء وصياغة النظرية »[3]، والطروحات بهذا الاتجاه تتحرك صوب التنظير والتفكير بالصوغ العقلي للقيم والمفاهيم، وهذه العملية التجريبية في دلالتها الأولى والثانية لها صلة وثيقة بالنشاط النفسي إذ إنها تتألف من « سلسلة أعمال فكرية حيث يهمل ما هو غير جوهري من صفات الشيء وعلاقته، وتبرز صفات

---

1 مفاهيم في الفلسفة والاجتماع: أحمد خورشيد النوره جي- دار الشؤون الثقافية- بغداد، 1990م: 70.

2 المصطلحات الأدبية المعاصرة: الدكتور سعيد علوش- دار الكتاب اللبناني، 1985: 61.

3 مفاهيم في الفلسفة والاجتماع: 70.

وعلاقات ومعالم أخرى منه باعتبارها جوهرية »[1]، فالتجريد بهذا الوضع يحول المادة إلى أفكار وقيم نازعًا عنها صفاتها الظاهرة، وباحثًا عن جوهرها في المرور من إطارها المادي لترتقي إلى قيم مجردة وأفكار ومفاهيم يستطيع العقل الإنساني متابعة تفصيلاتها، وهذا ما نجده ماثلاً في الفكر الصوفي، فمعناه عند الصوفية « أن يتجرد المتصوف بظاهرة عن الأعراض وبباطنه عن الأعواض »[2]، وهذه الدلالة قريبة مما ثبتناه آنفًا من تحديدات.

ولا أجد كثير نفع في محاولة استنطاق المعجم العربي القديم في الوقوف على دلالات (جرد)، فهي ليست أكثر من « أخذك الشيء عن الشيء عسفًا وجرفًا وكل شيء قشرته عن شيء فقد جردته عنه »[3]، وهذا المعنى لا يتجاوز حدود التصورات الاولية للتجريد.

ويبدو أن البلاغة العربية القديمة بإمكاناتها الأسلوبية وبأدواتها الإجرائية استطاعت أن تستوعب هذه التحديدات مع إضافة ما قدمه العقل البلاغي العربي من إضافات مهمة في فحصها لمعطيات اللغة الأدبية فعملت على ترصين المصطلح وتجاوز هذا الحد إلى دائرة أوسع ودفعه لأن يتحمل قيمة دلالية وتوظيفية استطاعت جهود البلاغيين من التقاطه وتأكيده.

إنَّ بداية التفكير بالتجريد تبدأ عند المبرد في نهاية القرن الثالث الهجري مع أنه لم يصغ المصطلح ولم يتحدث عنه صراحة، ولكنه قدّم شاهدًا كانت البداية لفتح حوار نقدي وبلاغي بهذا الاتجاه فعندما وقف على بيت الأعشى:

يا خيرَ من يركب المطيَّ ولا   يشربُ كأسًا بكفِّ من بخلا[4]

---

1 مفاهيم في الفلسفة والاجتماع: 70.

2 التعرف لمذهب أهل التصوف: الكلاباذي باب 52-111.

3 لسان العرب، مادة ج ر د ، دار صادر- لبنان.

4 ديوان الأعشى، تحقيق: محمّد محمّد حسين، القاهرة: 235.

إذ يعلّق المبرد « إنَّما تشرب بكفك ولست ببخيل »[1]، وهذه هي بداية المفارقة وعدم التطابق بين النص الشعري والتعليق النثري، وهذه الثنائية قائمة فيما يقدّم من روايات تتعلق ببعض الممدوحين حين اعترضوا على الشعراء حين استعمل الشعراء (كاف الخطاب) في مقدمات قصائد المديح فحين « دخل جرير على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده:

أَتَصحو أَم فُؤادُكَ غَيرُ صاحٍ

فقال له عبد الملك: " بل فؤادك يا ابن الفاعلة "، كأنَّه استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه »[2]، فالممدوح لا يريد من الشاعر أن يبدأ قصيدته بخطاب تجريدي يستغله مدخلاً لتجربته الشعرية والأمثلة على ذلك في كتب البلاغة والنقد كثيرة[3] وكلها تقع تحت مبدأ يخنق عملية الإبداع وهو مبدأ (مقتضى الحال) الذي يحاول أن يجعل الإبداع الشعري يتحرك باتجاه واحد لا تحيد عنه.

وإذا ما انتقلنا إلى عصور متقدمة في التأليف اللغوي والنحوي والبلاغي والنقدي عندما اتسع ميدان التأليف وزادت المؤثرات ووضح التعاون بين النشاطات المعرفية المتعددة إذ نواجه ابن جني ت 392ه الذي كتب مادة طيبة عن التجريد، فنجد تطورًا واضحًا يوسع دائرة المصطلح ويرفده بتصورات جديدة تتصل بقضايا نفسية لها علاقة وثيقة بعقائد بعض العرب عن الإنسان والأشياء وما يرتبط بوعي الإنسان من تصورات وهواجس وإرهاصات إذ يعلن ابن جني أنَّ التجريد « فصل من فصول العربية

---

1 الكامل: المبرد، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم والسيّد شحاته- نهضة مصر: 1/ 56.

2 العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، 1979م: 1/ 225.

3 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 225.

طريف حسن »[1]، ومعناه « أنَّ العرب قد تعتقد أنَّ في الشيء من نفسه معنى آخر كأنَّه حقيقته ومحصوله وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها »[2].

وبذلك فأنَّ التجريد يشمل الإنسان والأشياء إذ تعتقد العرب أنَّ في كلٍّ واحد منهما معنى ظاهراً محسوساً، وباطناً عميقاً، وهذا الباطن هو المعنى الآخر أو الثاني المضمر أو الكامل أو المستتر الذي يمثل الحقيقة النهائية في الإنسان والشيء معًا، وأن هذا المعنى الباطن يتسرب إلى اللغة التي تستخدمها، وهذا مرتبط بقدرة الذهن الإنساني على تكوين صورة منتزعة من ظاهر ماثل والعبور إلى غائر عميق.

ويبدو أنَّ هذا التصور الفلسفي- النفسي قد استطاع البلاغيون والنقاد اكتشافه من خلال إمكانات اللغة في بعض الاستخدامات، ومنها استخدام حرفي الجر (من- الباء) للتعبير عن هذا المعنى ولدينا أمثلة تناقلها البلاغيون في مصنفاتهم، منهم ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني ت 471هـ ومن هذه الأمثلة:

(لئن لقيت فلانًا ليلقينك منه الأسد)

لقيت به البحر

جاورت به البحر

ولقيت بلقائي أباه الأسد[3]

وما يتصل بهذا الاستخدام من شواهد شعرية والمقصود بهذه الظاهرة على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني « ليس إقامة علاقة تشبيهية بين طرفين، وإنما أن تجرّد من البشر أسدًا أو بحرًا »[4]، لأنَّ وظيفة هذين الحرفين في هذه الأمثلة والشواهد صناعة صورة تجريدية واسعة للممدوح، وهذه الدلالة لها صلة عميقة بالاعتقاد بأن ما يكمن في

1 الخصائص: ابن جني، تحقيق: محمّد علي النجار، دار الشؤون الثقافية- بغداد، 1990م: 2/ 475.

2 المصدر نفسه: 2/ 476.

3 الخصائص: 2/ 476، وينظر: أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ريتر: 310.

4 أسرار البلاغة: 310-311.

الإنسان هو الجوهر، فيصرّح ابن جني أنَّ قومًا ذهبوا إلى أنَّ « الإنسان هو معنى ملتبس بهذا الهيكل ملاق له وهذا الظاهر مماسّ لذلك الباطن، كلّ جزء منه منطوٍ عليه ومحيط به »[1]، ففي الإنسان على هذا التقدير معنى خفي متلبس بالجسد (الظاهر- الهيكل)، وهذا المعنى ملاق لكلِّ تفصيلات الجسد فهو متصل به، وأنَّ كلَّ جزء من الظاهر منطوٍ على هذا المعنى الخفي ومحيط به، وهذه هي الدلالة الفلسفية ذات البعد النفسي، وهذا هو وجه اللقاء بين الدلالات التي ثبتناها آنفًا في بداية الدراسة وهي الاتصال بالجوهر العميق وانسحاب المعنويات إلى الداخل، وبروز الظاهر الملموس.

وقد أكدت البلاغة العربية هذه الدلالة إذ عمدت إلى الوقوف على استعمال ضمائر الخطاب (التاء- أنت- الكاف) كونها بنيات أسلوبية يستخدمها المبدع للتعبير عن تجربته، ففي قول الأعشى:

وَدِّع هُرَيــرَةَ إِنَّ الرَكــبَ مُرتَحِــلُ وَهَــل تُطيــقُ وَداعــاً أَيُّهــا الرَجُــلُ[2]

فأنَّ الرجل نفسه لا غيره إذ إنَّ الشاعر (يخاطب نفسه حتى كأنَّها تقابله أو تخاطبه)، فالضمير المستتر في هذا النص يعني أنَّ نفس الشاعر تجرد وتعزل كونها معنى وجوهرًا ليكون لها وجود خارجي، فتخاطب وتجاوز، وهذه هي الغاية من التجريد الذي يعمل على عزل الباطن لإدامة الحوار معه، وإقامة جسور من العلاقة معه.

ولو حاولنا تأكيد هذه الدلالة عند ابن الأثير في تحديده لمصطلح التجريد فأنَّه « إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك »[3]، أي: اصطناع طور خارجي في الأداة، داخلي في الاتجاه، وله فائدتان عند ابن الأثير:

1 الخصائص: 2/ 478.

2 ديوان الأعشى: 55.

3 المصل السائر: ابن الأثير، تحقيق: الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار الرفاعي- الرياض، 1983م: 2/ 169.

الأولى: طلب التوسع في الكلام، فأنَّه إذا كان ظاهره خطابًا لغيرك وباطنه خطابًا لنفسك، فأنَّ ذلك من باب التوسع.

الثانية: وهي الأبلغ وذاك أنَّه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه إذ يكون مخاطبًا بها غيره ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه »[1]، وهذا التحديد يربط الدلالة بالإمكانات الأسلوبية التي تتحقق من خلال استعمال ضمائر الخطاب بطريق غير مباشر، فعلى حين تشير ضمائر الخطاب إلى موجود خارج الذات يستخدمه الشاعر للتعبير عن ذاته وبذلك يكون له وظيفة مزدوجة، فهناك خارج وداخل، فالخارج هو المعطي الأول الموجود في دلالة الخطاب الخارجية، أما الداخل فهو ضمير الشاعر أو نفسه (أعماقه) التي يجرد منها معنى ليجري عليها الأوصاف وما يود التعبير عنه.

والواضح أن التوظيف لإمكانات التجريد لا يقصد منه إجراء المدح فحسب، وإنما تتحرك في أكثر من مستوى، فحين يزداد إحساس الشاعر بالألم والضغط النفسي فأنه قد يستخدم التجريد وسيلة للتعبير، وأحيانًا لغرض إيقاع اللوم والتجريح الذاتي أو توافر فرصة للبوح أو تحريض الذات على تحقيق إجراء من شأنه أن ينفس عن الشاعر، وهذه هي كينونة التجريد والغرض من توظيفه، فحين يخطو المتنبي إلى بلاط كافور ليخاطبه في أول قصيدة له:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

تَمَنَّيتَها لَمّا تَمَنَّيتَ أَن تَرى صَديقاً فَأَعيا أَو عَدُوّاً مُداجِيا[2]

1 المصدر نفسه: 2/ 170.

2 شرح ديوان المتنبي بشرح العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون: 4/ 281.

ففي أعماق المتنبي ما دفعه إلى استخدام الخطاب التجريدي؛ لأنَّه يشعر أنَّ هذا المستوى من التعبير يخفف من عمق المعاناة وبث الهموم، ونجد توظيفًا آخر في قوله:

لا خَيلَ عِندَكَ تُهديها وَلا مالُ فَليُسعِدِ النُطقُ إِن لَم تُسعِدِ الحالُ

وَاِجزِ الأَميرَ الَّذي نُعماهُ فاجِئَةٌ بِغَيرِ قَولٍ وَنُعمى الناسِ أَقوالُ[1]

فإنَّ التجريد هنا يراد منه تحريض النفس على أداء عمل تتحقق فيه كينونة الإنسان.

ومن التجريد يشتق أيضًا حوار النفس على ما يرى ابن الأثير[2]، ففي قول عمرو بن الإطنابة:

أقولُ لها وقد جشأت وجاشت رويدك تحمدي أو تستريحي

وقول الآخر:

أقولُ للنَّفسِ تأساءً وتعزيةً إحدى يديَّ أصابتني ولم تُرد

وإذا كانت القصيدة العربية القديمة لا تفيد في كثير من التجارب الشعرية من إمكانات التجريد بما لا يتجاوز مقدمات القصائد بحدود البيت أو الاثنين والثلاثة سواء في مقدمة القصيدة أم في مجرى حركتها العامة، فإنَّ القصيدة الحديثة قد أفادت من طاقة التجريد في دفع التجربة الإنسانية والشعرية إلى تخوم الرؤية المحدقة في دخيلة الإنسان، وهذا ما نجده في إحدى قصائد الشاعر العربي (محمّد إبراهيم أبو سنة)، فأنَّ الشاعر

1 المصدر نفسه: 3/ 276.

2 المثل السائر: 2/ 173.

يستخدم التجريد في حركة القصيدة بكامل تفصيلاتها لينـبش همـوم الإنـسان المعـاصر، ففـي قصيدته التي تحمل عنوان (لماذا تماديتَ في الحزنِ) يقول فيها:

لماذا عرفتَ الكثير؟

وكان القليلُ شفاءَك

فها هي روحُك تنزفُ منذ الصباحِ

وفوقَ عيونِك كلّ اتساعِ الأفقِ

وأنتَ صغيرٌ بلا أجنحةٍ

ويدفعُكَ الموجُ للصخرِ والصخرِ

للموج. وأنتَ انتظار عقيم

تماديتَ في الحزنِ والخوفِ والفهمِ

والحبّ حتى رأيتَ الصغيرَ كبيرًا

وحتى رأيتَ الصديقَ عدوًّا[1]

فالذات في هـذه القـصيدة « تنـشطر إلى شـطرين متجـاورين، ومـن خـلال التجـاور تتجلى خفايا المشاعر والأفكار خاصة أنَّ التعبير في الشطرين الأول والثاني يـتمُّ بالتقابـل الـذي يوزع الدوال على هذين الشطرين توزيعًا متكافئًا مما يبرز الموقف في صورة دراميـة داخليـة، إذ إنَّ الذات كانت هي الموضوع »[2].

ويبدو أنَّ التوظيف الحديث للتجريد في هذه القصيدة ينطوي على أمرين:

الأول: أنَّ الذات الإنسانية (المجردة والمخاطبة) أصبحت ذاتًا وموضوعًا معًا فهي داخل وخارج، وهذه هي الرؤية الجديدة.

---

1 الأعمال الشعرية: محمّد إبراهيم أبو سنة- مدبولي- القاهرة، ط1، 1985م: 292-293.

2 بناء الأسلوب في شعر الحداثة: الدكتور محمّد عبد المطلب، 1988م: 275.

الثاني: أنَّ هذه القصيدة لو تجاوزت التجريد أسلوبيًا، وفتحت الحوار بصيغة (أنا) المتكلم للتعبير عن الهواجس والآلام لأصيبت بالإخفاق؛ لأنَّ البوح الشعري سيتحول عن مجرى الأداء المتطور ليكون نواحًا وعويلاً لا طائل من ورائهما.

إنَّ جسور التواصل مع ممكنات الحداثة في تراثنا البلاغي والنقدي تدفعنا للتذكير أنَّ القزويني عرّف التجريد « بأن ينتزع من امر ذي صفة أمرًا آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها »[1]، ويتابعه صاحب (أنوار الربيع) في هذا التحديد، ويعدّد أقسامه ويمثّل لها وتصل عنده إلى سبعة أقسام[2]، وأكثرها في استخدام إمكانات الحروف في تحقيق الانتزاع في صورتي التجريد، فضلاً عن طريق الكناية الذي مثّل له بقول الأعشى السابق الذكر.

وهكذا نجد أنَّ التجريد البلاغي على مستوى التحديد في الدلالة والتوظيف قد كشف عن أبعاد التجربة الشعورية والفنية على مستوى الإحساس والأداء.

---

1 الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط4، بيروت، 1975م: 2/ 512.

2 ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف، 1969م: 6/ 153.

لمسات تجديدية في كتاب الصناعتين

تقوم هذه الدراسة على رصد الأقسام والأصناف والضروب المبتكرة في الظواهر البلاغية في كتاب الصناعتين، لما لهذه الإضافات من أهمية بالغة في علم البلاغة. وبما أن البلاغة هي الأرضية التي يقف عليها النقاد في معالجاتهم للغة الفنية أذن العلاقة وثيقة بين البلاغة والنقد.

إذ رصد الظواهر البلاغية المبتكرة في كتاب الصناعتين وهذه الظواهر منها ما صرح بها العسكري على أنها من ابتكاراته، ومنها ما لم يصرح بها فقد تابعه كثير من النقاد والدارسين من بعده.

وقد بينت هذه الدراسة أن (الإشارة) لها دور كبير في البلاغة كما للكلام، وأن لم تكن تستقل بالدلالة فهي عون للفظ في البيان، وهي النائبة عن اللفظ والكاشفة عن مقداره والمؤكدة له والمعربة عن المعاني الخاصة.

ورصد ألــزام العسكري للشاعر بأن تكون خاتمة القصيدة أدخل في المعنى، وأن تشتمل على الغرض الذي نظم القصيدة من أجله، وأوجب أن يكون أخر بيت في القصيدة أجود بيت فيها، ويجب أن تشتمل على مثل سائر أو تشبيه مليح.

-

الظواهر المبتكرة عند أبي هلال العسكري في كتاب ألصناعتين:-

لم تقف طريقة تناول العسكري للظواهر البلاغية على عملية الجمع والنقل والتنظيم لها، بل امتدت إلى إضافة أقسام وتصنيفات جديدة إلى هذه الظواهر القديمة، ومن هذه الإضافات التي ذكرها العسكري حديثه عن وظائف بعض الظواهر منها:-

الإشارة:-

قبل الحديث عن الإضافات التي أضافها العسكري لها يجب أن نتعرف دلالتها وأول من تحدث عنها، فقد كان الجاحظ أول من تحدث عن دلالة الإشارة بقوله: (إن المعاني مستورة خفيه، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة،...، وإنما يُحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل،... وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقه المدخل يكون إظهار المعنى...)[1].

ويصنف الجاحظ أنواع الدلالات على المعاني إلى خمسة أشياء هي (اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف)[2].

وفي حديث الجاحظ عن أفضل من فسر البلاغة وهو ابن المقفع بقوله (اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج،...، والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة)[3].

وهذا نص صريح في أن البلاغة تكون في الإشارة كما هي في الكلام، وأن لم تكن تستقل بالدلالة فهي تكون عون للفظ في البيان، وإذا غاب اللفظ لسبب ما برزت هي لتنوب عنه، لأنها رديفته في تصوير المراد.

وعلى هذا فقد فصل الجاحظ هذا التفصيل وأعطى الإشارة حقها في عالم البيان وجعلها إحدى وسائله، بل هي النائبة عن اللفظ والكاشفة عن مقداره والمؤكدة له،

---

1 البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ 255هـ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهر ة، الطبعة السابعة 1998م : 1/ 75.

2 البيان والتبيين: 1/ 76.

3 المصدر نفسه: 1/ 115-116.

والمعربة عن المعاني الخاصة إلا أن من جاء بعد الجاحظ لم يعطِها هذه الأهمية التي أعطاهـا الجاحظ لها فهذا قدامة بن جعفر (ت 337هــ) عنـدما تحـدث عـن ائـتلاف اللفـظ والمعنـى وجعل من هذه الأنواع الإشارة إذ قال عنها: (أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثـيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها، كما قال بعضهم، وقد وصف البلاغة فقال هي لمحة دالة)[1].

نحو قول أمرئ القيس:-

فــإن تهلــك شـــنوءةُ أو تبـــدَّل فـــــسيري إنَّ في غَـــــسَّانٌ خــــــالاَ

لعِــــزهمُ عَــــزَزْتَ وإن يّـــــذلُّوا فـــــذُلهمُ أنالـــــك مـــــا أنَــــــالاً[2]

فعـلق على هذه الأبيات بقوله: (أن ألفاظه مع قصرها قد أشـير بهـا إلى معـان طـوال، فمن ذلك قوله (تهلك أو تبدل)،...، ومنه ما تحته معـان كثـيرة وشرح وهـو قولـه (أنالـك مـا أنالا))[3].

وهذا التعليق يدل عـلى أن قدامـة بـن جعفـر يبعـد دور الإشـارة الحقيقـي هنـا في تكوين المعنى، وهذه الأبيات ليس فيها إشارة، ولا ما يدل عليه مـن قريـب ولا بعيـد. إلا أنـه في تعريفه لها كان يشير إلى أن الإشارة فيها أيماء، ولمحه تدل عليها إلا أن الـشواهد التـي جـاء بها لا تدل على ذلك.

1 نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر 327هـ ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفـاجي، دار الكتـب العلمية، بيروت – لبنان: 154-155.

2 ديوان أمرئ القيس ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلميـة – بـيروت – لبنـان الطبعـة الخامسة 2004م: 151، وفيه بعزّهمُ عّزَزْتُ فإنْ يذلُّوا... .

3 نقد الشعر: 155.

ثم يأتي أبو هلال العسكري(ت 395هـ) ليعرف الإشارة بقوله: (هي أن يكون اللفظ القليل مُشاراً إلى معان كثيرة، بإيماء إليها ولمحة تدل عليها)[1].

ثم يتحدث العسكري عن أحدى وظائف الإشارة أثر نقله لقول البعض: (أتعيرني وأنا أنا! والله لأزرن عليك الفضاء، ولأبغضنك لذيذ الحياة، ولأحَبَّبن إليك كريه الممات، ما أظنك ترْبَعُ على ظَلْعك، وتقيس شبرك بفترك، حتى تذوق وبال أمرك، فتعتذر حين لا تُقبل المعذرة، وتستقبل حين لا تُقال العَثرة)[2]. إذ يرى العسكري أن تعبير (أنا أنا) فيه أشارة إلى معان كثيرة وتهديد شديد وأيعاد كثير[3].

والعسكري في تصريحه بوظيفة الإشارة بأنها للتهديد، و الإيعاد يكون قد سبق غيره من النقاد الذين تحدثوا عن الإشارة واقتصروا في الحديث عنها على القول بأنها تكشف عن معانٍ كثيرة دون محاولة الإبانة عن هذه المعاني.

وعند العودة إلى معجم المصطلحات البلاغية نجد أن الدكتور أحمد مطلوب ينقل تعريف الإشارة عند المتقدمين بقوله: (الإشارة هي الإيماء)[4].

ثم نجده يذكر الإشارة عند النقاد القدامى، فقد عدها الجاحظ من أصناف الدلالات على المعاني لكنه لا يريد بها المعنى البلاغي الذي ذكره قدامة بن جعفر في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ثم يعود إلى ربط الجاحظ الإشارة بالوحي والحذف، الذي ذهب إليه العسكري[5].

---

1 كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ت 395هـ ، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى 1952م : 348.

2 كتاب الصناعتين: 348.

3 المصدر نفسه: 348.

4 معجم المصطلحات البلاغية وتطورها للدكتور احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1983م : 1/ 204.

5 ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:1/ 204- 205.

وعند العودة إلى قول الدكتور أحمد مطلوب السابق (أن الجاحظ لا يريد بالإشارة المعنى البلاغي) لا اعلم كيف استنتج هذا القول، والجاحظ واضح جدا في حديثه السابق عن أفضل من فسر البلاغة هو ابن المقفع بقوله:(...، ومنها ما يكون في الإشارة،...)، وهذه دلالة واضحة جدا بان البلاغة تكون في الإشارة حسب ما ذكرنا سابقا.

إضافة العسكري وظائف للتأكيد في (التذييل، والإيغال، و تجاهل العارف ومزج الشك باليقين):-

لقد تحدث العسكري عن التذييل وأهمية موقعه في الكلام، لا بل عده الموضع الثاني من البلاغة لقول بعض البلغاء: (للبلاغة ثلاثة مواضع، الإشارة، والتذييل، والمساوة)[1] فقد أضاف وظيفة أخرى له وهي التوكيد، وذلك في حديثه عن التذييل، إذ قال والتذييل هو: (إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، و يتوكَّد عند من فهمه، وهو ضد الإشارة والتعريض)[2].

ثم يعرج على هذا التعريف بحديثه عن المواضع التي يحسن فيها استعمال التذييل فيؤكد وظيفته مرة أخرى في قوله: (وينبغي أن يستعمل التذييل في المواطن الجامعة، والمواقف الحافلة، لأن تلك المواطن تجمع البطيء الفهم، والبعيد الذهن، والثاقب القريحة، والجيد الخاطر، فإذا تكررت الألفاظ على المعنى الواحد تؤكد عند الذهن اللّقن، وصح للكليل البليد)[3].

1 كتاب الصناعتين: 273.
2 كتاب الصناعتين: 373.
3 المصدر نفسه: 373.

نحو قوله تعالى:(**ذَٰلِكَ جَزَيۡنَٰهُم بِمَا كَفَرُواْۖ وَهَلۡ نُجَٰزِيٓ إِلَّا ٱلۡكَفُورَ**)[1]، ومعناه وهل يجازي بمثل هذا الجزاء إلا الكفور[2].

وفي قول سليمان بن وهب لبعضهم: (بَلَغَني حُسْنُ محضرك، فغيرُ بديع من فَضْلك، ولا غَريبٍ عندي من بِرِّك ؛ بل قليل اتَّصل بكثير، وصغير لحق بكبير، حتى اجتمع في قلب قد وطِّن لموتك،...)[3]، فقوله: (فغير بديع من فضلك ولا غريب عندي من برك) تذييل لقوله: (بل قليل اتصل بكثير، وصغير لحق بكبير) فأكد ما تقدم[4].

ونجد ان هذه الوظيفة تكررت عند من تلاه من النقاد من أمثال أبن أبي الإصبع والشهاب الحلبي[5].

وتتكرر وظيفة التأكيد مضافاً إليها التوضيح والحسن عند الحديث عن الإيغال، إذ يرى العسكري أن الإيغال هو: (أن تستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً)[6]. نحو قول أمرئ القيس:-

---

1 سورة سبا الآية: 17.

2 كتاب الصناعتين: 373.

3 المصدر نفسه: 374.

4 المصدر نفسه: 374.

5 ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم أبن أبي الإصبع، تحقيق حفني محمد شرف، الجلس الأعلى للشؤن الإسلامية 1963م: 387، و ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي، طبع على نفقة أمين أفندي، بمصر 1315هـ : 100.

6 كتاب الصناعتين: 395.

كأنَّ عيونَ الوَحْش حول خِبائنا وأرحُلِنا الجزْع الذي لم يثقَّب[1]

قوله (لم يثقب) يزيد التشبيه توكيداً، لأن عيون الوحش غير مثقبة[2].

وقد ذكر بعض النقاد السابقين على العسكري الإيغال من أمثال قدامة بن جعفر ، الذي قصر وظيفة المعنى الزائد أو المضاف على التجويد، وذلك إثر تعريفه له بقوله: (الإيغال هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت)[3].

وتتكرر وظيفة التأكيد عند الحديث عن تجاهل العارف، ومزج الشك باليقين، إذ يعرفه بقوله: (هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه، ليزيد بذلك تأكيداً)[4].

نحو قول ذي الرمة:-

أيا ظبية الوعْسَاء بين جُلَاجلٍ وبين النّقا أأنتِ أم أمُّ سالم[5]

وينسب إلى أبن المعتز أنه من أوائل من أشاروا إلى هذا المصطلح[6]، إذ عده من محاسن الكلام، ولكنه اقتصر في ذكره له على الاستدلال عليه بالشواهد الشعرية، أما العسكري فقدم مفهوماً لظاهرة تجاهل العارف، كما نص في هذا المفهوم على وظيفة الظاهرة.

---

1 ديوان أمرئ القيس: 37.

2 كتاب الصناعتين: 381.

3 نقد الشعر لقدامة بن جعفر: 169.

4 كتاب الصناعتين: 412.

5 ديوان ذي الرمة قدم له وشرحه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1995م: 5.

6 البديع عبد الله بن المعتز ت 296هـ ، شرحه وعلّق عليه: محمد عبد المنعم الخفاجي، شركة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده بمصر، 1954م: 162.

وقد أضاف العسكري بعض الوظائف إلى الظواهر البلاغية القديمة إذ أضاف بعض الأقسام الجديدة لهذه الظواهر منها الوجه الرابع من رد الأعجاز على الصدور.

إذ رأى أنه ينقسم إلى أربعة أقسام:-

منها ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول. ومنها ما يوافق أول كلمة آخر كلمة في النصف الأخير. ومنه ما يكون في حشو الكلام في فاصلته، أما القسم الذي أضافه فهو ما يقع في حشو النصفين[1].

وعند البحث عن هذا القسم عنده النقاد السابقون للعسكري، فلم نجدهم يذكرون هذا القسم، فأبن المعتز أطلق على هذه الظاهرة رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وجعله على ثلاثة أقسام هي: (ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه)[2].

أما الحاتمي فسماه التصدير ولم يقدم له مفهوماً دقيقاً إذ حدد الكلمة التي تتردد في النصف الأول بأن تأتي في الأول أو النصف أو العجز ولم يحدد موقع الكلمة التي تتردد في النصف الثاني أترد في الجزء الأخير أم ترد في الحشو منه إذ قال: (والتصدير هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه أو في النصف منه ثم يرددها في النصف الأخير فإذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه قبل أن يطرق أسماع مستمعيه)[3]. ونجد نص الكلام يتكرر عند ابن وكيع[4].

---

1 ينظر: كتاب الصناعتين: 386-388.

2 ينظر: البديع لأبن المعتز : 47 -48.

3 حلية المحاضرة في صناعة الشعر أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد بالعراق، 1979م: 1/ 162.

4 المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، أبو محمد الحسن بن علي لابن وكيع، قرأه وعلق عليه محمد رضوان الداية، دار قتيبة د.ت : 1/ 61.

أما الدكتور أحمد مطلوب فقد قال: (ورد العجز على الصدر هو التصدير وسماه ابن المعتز « رد إعجاز الكلام على ما تقدمها » وتبعه في ذلك معظم البلاغيين)[1].

ويذكر الدكتور أحمد مطلوب في الهامش أن العسكري أحد هؤلاء البلاغيين الذين تبعوا ابن المعتز في هذا، ولكنه لم يذكر ان العسكري قد زاد على ابن المعتز القسم الرابع منه.

ومن الأقسام التي أضافها العسكري أيضا ما يتصل بالتجنيس:-

فالتجنيس عند العسكري هو: (أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها)[2].

فالتجنيس منه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى، ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى، ومنه ما تكون الكلمتان متجانستين إلا أن الكلمة تختلف عن الأخرى في تقديم حرف أو تأخيره، ومنه ما تكون الكلمتان متجانستين إلا أن الكلمة تختلف عن الأخرى في زيادة حرف أو نقصانه[3].

ومن هذا النص فقد قسم العسكري التجنيس إلى أربعة أقسام، أما من سبقه من النقاد نحو ابن المعتز فقد ذكر القسم الأول والثاني فقط، إذ قال في الباب الثاني من البديع وهو التجنيس (فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منه، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى)[4].

1 معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 3/ 20-21.

2 كتاب الصناعتين: 321.

3 كتاب الصناعتين: 321-331.

4 البديع لأبن المعتز: 25.

ونجد الآمدي يتابع ابن المعتز في قصره للتجنيس على هذين القسمين فقط[1].

أما القاضي الجرجاني فقد ذكر ثلاثة أقسام له وهي (التجنيس المطلق، والتجنيس المستوفي، والتجنيس الناقص، وضمن التجنيس الناقص التجنيس المضاف)[2].

ويلاحظ على أنواع التجنيس التي ذكرها القاضي الجرجاني انَّ الأول منها وهو المطلق يتفق مع القسم الأول الذي ذكره العسكري، وما سماه بالمستوفي يتفق مع القسم الثاني، وما سماه بالناقص يتفق مع النوع الرابع الذي ذكره العسكري، أما النوع الثالث الذي ذكره العسكري ولم يذكره القاضي الجرجاني وهو الذي زاده العسكري على القاضي الجرجاني ومن سبقه من النقاد الذين ذكرناهم آنفاً جميعاً، أما التجنيس المضاف الذي ذكره القاضي الجرجاني ولم يذكره العسكري فليس لنا علاقة به في هذه الدراسة.

ومن الأقسام التي أضافها للظواهر القديمة ما يتصل بالاستثناء:-

وهو من الأساليب الرائعة التي وقف عليها علماء البلاغة الأوائل، وفصلوا الحديث فيه وفي أمثلته، فهذا ابن المعتز يجعله من محاسن الكلام فقد ذكره ولكنه لم يعرفه[3] ، بل أورد له مثلاً قول النابغة الجعدي:-

فتى كمُلت أخلاقُه غيرَ أنَّه جوادٌ فما يُبقي من المالِ باقيا[4]

---

1 ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي ت 370هـ ، دراسة وتحقيق الدكتور عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى 1990م: 1/ 282، 292.

2 ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت الطبعة الأولى 2006م: 45-47.

3 البديع لأبن المعتز: 62.

4 ديوان النابغة الجعدي تحقيق عبد العزيز رباح، دمشق 1384هـ : 174.

أمـــا أبو علي الحاتمي (ت 388هـ) فلم يكتـفِ بتـسمية واحـدة لهـذا المـصطلح، بـــل أطلق عليه أكثر من تسمية فسماه مرة (الاستثناء) وأخرى (تأكيد المدح بما يشبه الـذم)، ولـــم يعـرفـه أيضا بل قال في باب الاستثناء (وأحسب أن أول من بدأ بـه النابغـة الـذبياني فأحـسن كلّ الإحسان في قوله:-

ولاَ عَيْــبَ فــيهمْ غَـيْرَ أنَّ سُــيُوفَهُمْ   بِهِــنَّ فُلُــولٌ مــن قــرَاع الْكَتَائِــبِ[1]

فهذا تأكيد للمدح بما يشبه الذم)[2].

أمـا العسكري فقد تحدث عنه وسماه الاستثناء وزاد على من سبقه فيه، إذ قـال عنـه: (والاستثناء على ضربين: فالضرب الأول هو أن تأتي بمعنى تريد توكيده والزيادة فيه، فتستثني بغيـره، فتـكون الزيـادة التي قصدتها، والتوكيد الذي توخيته في استثنائك)[3].

نحو قول أبي تمام:-

تَنَـــصَّلَ ربُّهـــا مـــن غـــيرِ جُـــرْمٍ   إليـــك ســـوى النـــصيحةِ في الـــوداد[4]

أمـــا الضرب الثاني فهو (استقصاء المعنى والتحرز من دخول النقصان فيه)[5].

---

1 ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، 1963م: 68.

2 حلية الحاضرة في صناعة الشعر: : 1/ 164.

3 كتاب الصناعتين: 408.

4 شرح ديـــوان أبي تمـام، للخطيـب التبريـزي، قـدم لـه ووضـع هوامـشه وفهارسـه راجـي الأسـمر، دار الكتـاب العربي،بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 1994م: 1/ 205. وفيه ... إليْكَ سوَى النَّصيحة والوِدَاد .

5 كتاب الصناعتين: 408.

نحو قول طرفة بن العبد:-

فسقَى ديارَكِ غَيْرَ مُفْسدها   صَوْب الربيع وديمةٌ تَهْمى[1]

فحديث العسكري عن ضربي الاستثناء يقترن في الحقيقة بوظيفة كل ضرب منهما فالضرب الأول يفيد التوكيد، أما الثاني منه فيفيد الاحتراز من الوقوع في الخطأ.

وقد أشار بعض النقاد ومنهم الجاحظ إلى هذا وأسماه الاحتراس في حديثه على بيت طرفة السابق إذ قال: (طلب الغيث على قدر الحاجة، لأن الفاضل ضار...)[2].

و نجد هذا المصطلح – الاحتراس- أكثر وضوحنا عند المرزباني (ت 384هـ) إذ ذكره بصيغة الفعلية وليس بالإشارة في قوله في المفاضلة التي عقدها بين أقوال كل من الشعراء طرفة بن العبد و عنترة بن شداد وحسان بن ثابت إذ قال (فلهذا كان قول طرفة أجود، وقول عنترة أحسن، لأنه احترس من عيب الإعطاء على السكر...) [3].

1 ديوان طرفة بن العبد شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة 2002م: 79. وفيه فَسَقَى بلادَك غَيْرَ مُفْسِدِها صَوْبُ الغَمامِ وديمةٌ تَهْمي .

2 البيان والتبيين: 1/ 228.

3 الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني 384هـ ، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر د.ت : 65.

ومن الظواهر التي أضافها العسكري ما يتصل بحديثه عن الخاتمة:-

اكتفى النقاد الذين سبقوا العسكري بالإشارة إليها، فهذا ابن طباطبا الذي رأى أنه (يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ، وصواب تأليف)[1].

ومن نص ابن طباطبا هناك إشارة واضحة إلى الخاتمة بقوله (آخرها)، بوصفها أحد العناصر التي تحقق البناء الصحيح داخل النص، وهذا يحدث بتناسبها وتلاحمها مع باقي أجزاء النص.

أما القاضي الجرجاني فقد حدد طريقاً للشاعر يجب الالتزام به إذ عليه (أن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة)[2].

ومن هذه النص يرى القاضي أن هذه المواقف هي التي تساعد الشاعر أو الكاتب في جلب انتباه المتلقي واستعطافهم بقوله (فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عُني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد)[3].

وقد أوصى القاضي الجرجاني أن على الشاعر إن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص والخاتمة، لما لها من قدرة في التأثير على المتلقي وجذبه إلى موضوع الكلام، ثمَّ

1 عيار الشعر، محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف – مصر الإسكندرية 1984م : 167.

2 الوساطة: 51.

3 المصدر نفسه : 51.

قارن بين عناية الأوائل بهذه العناصر في القصيدة وعناية المحدثين، وذكر أن المحدثين تفوقوا على الشعراء القدامى في ذلك أمثال أبي تمام والمتنبي.

أما العسكري فقد توسع في الحديث عن الخاتمة، إذ ألزم الشاعر أن تكون خاتمة قصيدته أدخل في المعنى، وأن تشتمل على الغرض الذي نظم القصيدة من أجله، وذلك في حديثه الذي توجّه به إلى الشاعر إذ قال (ينبغي أن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها)[1].

نحو قول ابن الزبعري في آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبي صلى الله عليه وسلم ويستعطفه بقوله:-

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلتْ   واقبل تضرع مستضيف تائبِ[2]

فقد جمع في هذا البيت جميع ما يحتاج إليه في طلب العفو.

ولم يكتفِ العسكري بأن تشتمل الخاتمة على موضوع القصيدة بشكل مختصر، بل أشار إلى طرائق الشعراء والكتاب الحذاق في عمل الخاتمة، وذلك بأن تشتمل على مثل سائر أو تشبيه مليح على نحو ما قال بشر بن أبي خازم في أخر قصيدته:-

ولا يُنجي من الغمرات إلا   بَرَاكاء القتال أو الفِرار

فقد وضع مثلاً سائراً، والأمثال أحب إلى النفوس لحاجتها إليها عند المحاضرة والمجالسة[3].

---

1 كتاب الصناعتين: 464.

2 المصدر نفسه: 464.

3 ينظر: المصدر نفسه: 464-465.

ولم يبقَ الحديث عن الخاتمة بعد أن تناولها هؤلاء النقاد ولا سيَّما بعد ما أضاف إليها العسكري هذه الإضافات كما هو، بل أصبح محل عناية النقاد واهتمامهم، ومن هؤلاء النقاد أسامة بن منقذ، وابن أبي الإصبع المصري وكل أصحاب البديعيات[1].

ومن إضافات العسكري محاولته وضع حدود فاصلة بين الظواهر المتقاربة:-

لقد كانت عناية العسكري بالتقسيم عالية إذ جعل كل ظاهرة في باب يستقل بها، على نحو تقسيمه في تفريقه بين السجع والازدواج والترصيع، إذ جعل الأول يختص بالنثر، والثاني يختص بالشعر.

إلا أننا نلحظ أن قدامة بن جعفر قد سبقه إلى جعل الترصيع خاصاً بالشعر[2]، إلا أنه لم يذكر السجع والازدواج ويفرق بينه وبين الترصيع كما فعل العسكري إذ يكون هذا ظاهراً في قوله (ولا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً)[3].

وقال في موضع آخر (وقد أعجب العرب السجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوماً في منظوم، وسجعاً في سجع، نحو قول أمرئ القيس:-

سليمُ الشظى عَبلِ الشَّوى شَنجِ النَّسا   له حجباتٌ مُشرفات على الفال[4]

1 ينظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوي، و حامد عبد المجيد، مصطفى البابي الحلبي، مصر 1380هـ: 286، و تحرير التحبير: 616، وخزانة الأدب وغاية الأرب تقي الدين أبو بكر بن علي بن حجة الحموي، تحقيق عصام شعيتو، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى 1987م : 2/ 493، وغيرها.

2 ينظر: نقد الشعر: 41.

3 كتاب الصناعتين: 266.

4 ديوان أمرئ القيس: 127.

وقوله:-

فَتُــــورُ القيــــامِ قطيــــعُ الكـــلامِ يَفْـــتَرُّ عَـــنْ ذي غُـــروب خَـــصِر[1]

وسمى أهل الصنعة هذا النوع من الشعر المرصع)[2].

كمـــا عقـــد للترصيع باباً خاصاً بـه وعرفـه بقولـه: (وهـو أن يكـون حـشو البيـت مسجوعاً، وأصله من قولهم: رصعت العقد، إذا فصلته)[3].

نلاحظ ان العسكري كان يميل إلى تحديد الظواهر وفصل كل ظاهرة واستقلالها عـن الأخرى، وفي بعض الأحيـان نجـد العـسكري يبـالغ في هـذا الأمـر فقـد كـرر العـسكري بعـض الفصول التي ذكرها النقاد من قبله نحو (الاسـتطراد والخـروج والطبـاق والـسلب والإيجـاب، والعطف وغيرها).

وأننا نجد أن النقاد القدامى يجمعون بين الـسلب والإيجـاب ويجعلونهـا ضربـاً مـن أضرب الطباق، إلا أنه يعقد لهما فصلاً مستقلاً عن الطباق وغيرها من الظواهر والفصول.

الظواهر التي قال عنها أنها من مستخرجاته هي:-

1. التشطير:-

وقـد عرفهـا العـسكري بقولـه: (وهـو أن يتـوازن المـصراعان والجـزآن، وتتعـادل أقسامها مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه)[4]. نحو قـولهم: (مـن عتـب

1 المصدر نفسه: 69.
2 كتاب الصناعتين: 270 -271.
3 المصدر نفسه: 390.
4 كتاب الصناعتين : 411.

على الزمان طالت معتبته، ومن رضى عن الزمان طابـت معيـشته) وقـول آخـر: (رأس المـدارة ترك المماراة) فالجزآن من هذه الفصول متوازنا الألفاظ والأبنية[1].

2. المجاورة:

لقد عرف العسكري المجاورة بقوله: (تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحد منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحـداهما لغـواً لا يحتـاج إليهـا)[2]، نحـو قولـه علقمة:-

ومطعم الغُـنْمِ يـوم الغْـنم مُطْعِمُـه   أنَّي توجَّـــه والمحـــروم محـــرومُ[3]

فقوله (الغْنم يوم الغنم) مجاورة، و (المحروم محروم) مثله[4].

3. الاستشهاد والاحتجاج:-

وهذا الصنف كما يقول العسكري كثير في كلام القدماء والمحـدثين، وهـو أحـسن مـا يتعاطى من أجناس صنعة الشعر، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو أن تـأتي بمعنـى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته[5].

نحو قول أبي تمام:-

فاضـممْ قواصـيهم إليـــك فـــإنه   لا يزخَـــر الـــوادي بغـــير شِـــعابِ

والسهم بـالريش اللُّـوءامِ ولـنْ تَـرى   بيتـــاً بـــلا عُمُـــدٍ ولا أطنـــابِ[6]

---

1 المصدر نفسه : 411.

2 المصدر نفسه: 413.

3 شرح ديوان علقمة بن عبدة الأعلم الشنتمري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسـه الـدكتور حنـا نـصر الحتـي، دار الكتاب العربي بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1993م: 44.

4 كتاب الصناعتين: 413.

5 كتاب الصناعتين: 416.

6 شرح ديوان أبي تمام: 1/ 57 .

4. المضاعفة:-

يقـول العسكري عنـها: (هو أن يتضمن الكـلام معنيـين: معنـى مـصَرّح بـه، ومعنـى كالمشار إليه)[1]، نحـو قـوله تعـالى: **(وَمِنهُم مَّـن يَـسَمِعُونَ إِلَيـكَ أَفَأَنـتَ تُـسمِعُ ٱلـصُّمَّ وَلَـو كَـانُواْ لَا يَعقِلُونَ(42) وَمِن هُم مَّن يَنظُرُ إِلَيكَ أَفَأَنتَ تَهدِي ٱلعُميَ وَلَو كَانُواْ لَا يُبصِرُونَ)** [2].

ويعلق على هذه الآيات بقوله: (فـالمعنى المـصرح بـه في هـذا الكـلام أنـه لا يقـدر أن يهدي من عَمِيَ عن الآيات، وصَمّ عن الكَلِم البينات، بمعنى أنه صرَف قَلبـه عنهـا فلـم ينتفـع بسماعها ورؤيتها، والمعنى المشار إليه أنه فَضَّل الـسمع عـلى البـصر، لأنـه جعـل مـع الـصمم فقدان العقل، ومع العمى فقدان النظر فقط)[3].

ويضيف العسكري إلى هذا الباب نوع آخر بقوله: (وهو أن تورد الاسم الواحـد عـلى وجهين وتضمنه معنيين كل واحد منهما معنى)[4]، نحو قولهم:-

أَفْـدِي الّـذِي زارني والـسيف يَخْفُـرُه ولحــظ عينيــه أمْــضَى مــن مَــضاَربه

فـما خلعـت نجـادي في العنـاقِ لـه حتــى لبــست نجــاداً مــن ذوائبــه[5]

فقـد جعـل في الـسيف معنيـين أحـدهما أن يخفـره، والآخـر أن لحظـه أمـضى مـن مضاربه[6].

---

1 كتاب الصناعتين: 423.
2 سورة يونس الآيات: 42-43.
3 كتاب الصناعتين: 441.
4 المصدر نفسه: 424.
5 المصدر نفسه : 424.
6 المصدر نفسه: 424.

وضرب منه آخر نحو قول أبن الرومي:-

بجهلٍ كجهل السَّيْفِ والسيف مُنْتَضًى   وحلم كحلم السيفِ والسَّيْف مُغْمَدُ[1]

5. التطريز:-

لقد عرفه العسكري بقوله: (هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب وهذا قليل في الشعر)[2].

وأحسن ما جاء فيه قول أحمد بن أبي طاهر الكاتب:-

إذا أبو قاسمٍ جادتْ لَنَا يدُه   لم يُحْمَد الأجودان: البَحْرُ والمطر

وإن أضاءتْ لنا أنوارُ غُرته   تضاءل الأنوران: الشمس والقمرُ[3]

فالتطريز في قوله: (الأجودان)، و (الأنوران).

6. التلطف:-

لقد قال العسكري عنه: (هو أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجّنه، والمعنى الهجين حتى تحسنه)[4].

---

1 ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة 2002م: 377/1 .

2 كتاب الصناعتين: 425.

3 المصدر نفسه: 427.

4 المصدر نفسه: 427.

ويصرح العسكري بان هـذا الصنف لـم يسمع به عند من سبقه من النقاد، ولم يكن باباً من أبواب الصنعة، أي أن هذا الصنف من أبتكاراته الذاتية ولم يتطرق له أحد من قريـب أو بعيد وليس له شبيه بين أبواب الصنعة.

نحو قول الحطيئة في قوم كانوا يلقبون بأنف الناقة فيأنفون فقال فيهم:-

قَوْمٌ هم الأنـفُ والأذنـابُ غـيرُهم ومَــنْ يُـسَوِّي بــأنفِ الناقــة الــذنبا[1]

فكانوا بعد ذلك يتبجحون بهذا البيت[2].

7. المشتق:-

وتحدث العسكري عن هذا الصنف وجعله على وجهين هما:-

وجه منهما أن يشتق اللفظ من اللفظ، نحو قول الشاعر:

وكيف ينجح مَنْ نصف أسمه خاَبا

والوجه الثاني أن يشتق المعنى من اللفظ، نحو قول أبي العتاهية:-

حُلِقــتُ لِحيــة مُــوسى باســمه وبهــــارون إذا مــــا قُلِبــــا[3]

8. التخييل.

لقد عرفه العسكري بقولـه: (وهـو أن يُخيَّـل أنـه يمـدح، وهـو يهجـو، أو يُخيَّـل أنـه يهجـو وهـو يمـدح)[4]. ويستـشهد عـلى هــذا النـوع بـالخبر الـذي ينقلـه الأصـمعي إذ قـال:

1 ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت 246هـ ، دراسة وتبويـب الـدكتور مفيـد محمـد قميحـة، دار الكتـب العلمية – بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1993م: 45.

2 ينظر: كتاب الصناعتين: 428.

3 ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1986م : 202.

4 كتاب الصناعتين: 449-450.

(كانت عند رجل من بني أسد بنت ورهاء، فدخل يوماً وهي متغضبة، فقال: ما شأنك ؟ قالت: إنك لا تشبب بي ! فقال: أفعل، ثم أنشد يقول:-

تمت عبيدة إلا في ملاحتها والحُسنُ منها بحيث الشمسُ والقمرُ

ما خالف الظبْيُ منها حين يُبْصِرُها إلا سوالفه والجيد والنظر

قل للذي عابها من عائب حنقٍ أقصر فرأس الذي قد عِبتَ والحجرُ

قال: فرضيت)[1].

في الختام نقول أن هذه الإضافات أو المستخرجات التي أضافها أو أستخرجها العسكري، لها أثر كبير عند من تلا العسكري من النقاد، فمعظم هذه المستخرجات أو الإضافات كانت لها عناية واهتمام كبير ممن جاء بعده من النقاد الذين اتفق بعضهم مع العسكري في هذه المصطلحات ومفاهيمها ومنهم من وافق المصطلح وخالف المفهوم ومنهم العكس من ذلك.

وعليه فقد فتح العسكري أبواباً كثيرة لمن تلاه من النقاد في التوسع بهذه المصطلحات فقد أضاف إليها من أضاف في صنف أو قسم ومنهم من وافقه بكل شيء في ضروبها وأقسامها، ولهذا فان ما قدمه العسكري في هذه الظواهر أصبح حقلاً خصباً للنقاش والتحليل لمن جاء بعده.

في ختام هذا الدراسة نجد ان أبا هلال العسكري قد أضاف بعض الأقسام أو الضروب إلى الظواهر البلاغية، وهذه الإضافات جميعها كانت من المبتكرات الجديدة للعسكري فجميع هذه الإضافات لم يتطرق أحد من النقاد الذين سبقوه إليها، وأني تابعت معجم المصطلحات البلاغية، ومعجم مصطلحات النقد القديم للدكتور أحمد

1 كتاب الصناعتين: 450.

مطلوب فلم أجد الدكتور يشير إلى هذه الإضافات من قريب أو بعيد، كما أني وجدت الدكتور أحمد مطلوب يفسر قول الجاحظ فـي مصطلح الإشـــارة ويقـــول عنها أنها لا علاقـــة لهـا بالمعنى البلاغي وهذا استنتاج غير دقيق، كون البلاغة تكون في السكوت أو في الإشارة حـسب ما أشار إلى ذلك ابن المقفع في تعريفها.

كمـــا أن إضافة العسكري للقسم الرابع في مصطلح رد الإعجاز عـلى الـصدور، وقـول الدكتور أحمد مطلوب بان العسكري تابع أبن المعتـز في هـذا المـصطلح، إلا أن أبـن المعتـز لم يذكر هذا القسم في حديثه عن هذا المصطلح فقد جعله ثلاثة أقسام بيـنما العـسكري جعلـه أربعة أقسام.

كما أن هذه الإضافات التي أضافها العسكري أصبحت حقلاً خـصبا للنقـاد الـذين أتـوا من بعده في النقاش والتحليل والاستنتاج.

ظاهرة الانزياح (التراث والامتداد)

تشتغل هذا الدراسة على رصد ظاهرة الانزياح في امتدادها مـن القـديم إلى الحـاضر وهذا الرصد يعمل على متابعة الظاهرة في تحولها من مصطلح إلى ظاهرة تعمل عـلى مراقبـة الخرق أو الانتهاك الذي يتحقـق في الأسـلوب مـن خلالهـا النحـو و البلاغـة والـصرف والنقـد، وهذه العملية تبدأ من التراث النقدي والبلاغي إلى الدرس الحديث الذي قـدّم قناعـات وآراء واضحة إذ تبينت ظاهرة الانزياح عبر منظور دقيق يفحص الإمكانيات والتفصيلات.

يقدم الـدكتور عبـد الحكـيم راضي قـراءة معـاصرة تحمـل معطياتهـا في التـدقيق في مظاهر الانزياح على المستويات كافة بدءاً بالنحو ثم الصرف والبلاغة وكتب التفسير وغيرهـا من مصادر التراث التي عرضت الانزياح ظاهرة أسلوبية متمثلة بالقرآن الكـريم الـذي تحقـق فيه أعلى درجات الأعجاز في أسلوبه ثـم رصـد الـشعرية في الـنص العـربي الـذي يحمـل معـه معطيات المعالجة المثمرة التي تمثلت بمباحث التقديم والتـأخير والانتقـال في أسـاليب الكـلام من الالتفات إلى الغيبة وغيرها من مباحث البلاغة العربية.

ان الدكتور عبد الحكيم راضي يعتقد أن المـستوى المثـالي (الإبـداعي) يـسبق المـستوى العادي للكلام لأن الكلام العادي هو الصورة الثانية التي تحققت بـسبق المـستوى المثـالي وأن المستوى العادي المألوف ما هو إلا ركام أو من العوادم التي تركها الزمن.

تمثل ظاهرة الانزياح بتصوراتها المعاصرة معلماً من معالم الدراسات النقدية المعاصرة التي تدرس مزايا التفوق والقدرة لدى الباحـث عمومـاً فهـي مـن مباحـث الـشعرية بخاصـة ومفردة مهمة وأساسية من مفردات الأدبية بعامة، ويقـاس مـن خلالهـا محـاولات الخـرق أو الانتهاك التي يُحدثها الباحث لتتحقق حداثة المعالجة الشعرية أو الأدبية.

وتمتلك ظاهرة الانزياح امتداداً في تراث الشعوب عموماً ولـيس عنـد العـرب فحـسب وإنمـا قـد يكـون مجـال البحـث في بـداياتها عنـد أرسـطو في اليونـان ونـزولاً إلى الـتراث

النقدي والبلاغي عند العرب لتنهض مباحث الانزياح في الدرس الأسلوبي الحديث الذي حقق نتائج باهرة في فحص هذه الظاهرة وارتباطاتها بمجموعة الدائرة الاصطلاحية التي لها علاقة وثيقة بالانزياح اقتراباً إلى حد التماس أو ابتعاداً قليلاً لتضاف إبعاد أخرى إليها.

إذ ان هناك كثيراً من المصطلحات ذات الصلة بظاهرة الانزياح مثل، العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز[1]، والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن[2]، والنقل والانتقال، والرجوع، والالتفات، والصرف، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة[3]، وكسر البناء[4].

فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض في استعمال خاص، وهذه الكثرة في المصطلحات الدالة على العدول والانزياح ليس لها من الدَّلالة أقل من أن وعي البلاغيين لامس ظاهرة الانزياح بوضوح.

ويزخر التراث البلاغي بإشارات إلى ظاهرة الانزياح وأهميتها في عملية الإبداع الفني، فهذا الانزياح يتبدى عندهم في مظاهر شتى، تبدأ من أدنى تغير صوتي وتنتهي بتغير النوع الأدبي للخطاب برمته. وهذا دليل على أن البلاغيين عرفوا ظاهرة الانزياح

---

1 العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م: 17.

2 ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، احمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ت : 37-39.

3 **ينظر:** أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ-1998م: 11.

4 النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الآداب واللغة الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة – 1996م: 269.

وتناولوها من خلال مباحث كثيرة، ومصطلحات متعددة وكانت لهم إشارات واضحة تدل على وعيهم بالانزياح بوصفه ظاهرة فنية، وضرورة أدبية، ويعد الحذف والزيادة نوعين مهمين من أنواع الانزياح التركيبي، ولهما صلة وثيقة بظاهرتي الإيجاز والإطناب اللتين تمثلان نوعا من العدول عن أصل مثالي مفترض تمثله المساواة[1].

أما الانزياح الدلالي فتمثله صور البيان عامة، فالتشبيه يتأكد بعده الفني من خلال أنواع العدول والانزياحات التي تعتريه، سواء كان ذلك بحذف بعض عناصره أم بالإغراب في تشبيه المتباعدات، أم في قلب طرفي الصورة التشبيهية، كما تعد الاستعارة أهم أنواع الانزياح الدلالي، من حيث هي نقل للفظ عن مسماه الأصلي إلى أسم آخر، وتشبيه حذف أحد طرفيه، وخرج بذلك عن التقدير والمباشرة، فكانت أعلى مراتب التشبيه هي أولى مراتب الاستعارة ولذلك فضلت الاستعارة قديماً وحديثاً على التشبيه، من حيث قيمتها الفنية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنها تمثل أقصى درجات الانزياح الدلالي، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدلالي أيضا وتتلخص في أنها عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه[2].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية، لأنه يرتبط بالمعنى الفني ولا يكاد يخرج إلى معان أخرى، إذ يؤكد قبولا ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثا وحداثة من جهة أخرى[3].

---

1 ينظر: المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، د. مسعود بودوخة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011م، جامعة سطيف الجزائر: 25.

2 ينظر: المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي: 25.

3 ينظر: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير، سعاد بولحواش، الجزائر 2012م: 16.

وهذا يدعم القول بأن (الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد ولا يحمل في طياته أي التباس أو شبهة)[1].

وكثيرا ما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر، وتمييز لغة الشعر من لغة التواصل العادية، وهو عند صلاح فضل الانتقال المفاجئ للمعنى، وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير: فالنثر ينقل أفكارا والشعر يولد عواطف ومشاعر وأحاسيس[2].

ولهذا لا يمكننا أن نقر بشكل صارم (أن الانزياح خاص بلغة الشعر فقط بل أن الانزياح مفهوم عام وواسع)[3].

أما الانحراف:-

فلعل ما كتب للانحراف من رواج كان أكثر مما للانزياح، فقد اكتسب مقومات الاصطلاح، فانتدبه _ بوصفه دالاً على مفهوم الانزياح_ كثير من الباحثين على سبيل المثال لا الحصر، عبد الحكيم راضي، ومصطفى ناصف، وشكري عياد، وصلاح فضل، وتامر سلوم، ويمنى العيد وغيرهم[4].

---

1 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، بحث منشور في مجلة عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون العدد الثالث يناير 1997م : 67.

2 ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس دار المسيرة للطباعة والنشر، 2010م: 180.

3 شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن: 28.

4 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي،و نظرية المعنى في النقد الأدبي، ومدخل إلى علم الأسلوب، و علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، والانزياح الصوتي الشعري.

وقد انتعش الانحراف عند ابن جني (392هـ) إذ أسفرت بعض مباحثه عن تصور أن (كلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه)[1].

كما عقد ابن جني بابا ضمن أبواب «شجاعة العربية» تَضمَّن فصلاً في التحريف تمثل في ثلاثة أضرب هي تحريف الاسم والفعل والحرف[2].

وقد استعمل ابن جني مادة «حرف» ومنها انحرف وانحراف ومنحرف وتحريف ومحرف للدلالة على التغيير في اللفظ والمعنى، أو في الصيغ والأساليب مع الاعتبار بان الأصل فيه شيوعه في المستويين الصوتي والصرفي غير أن الذي يلحظ على استعمال ابن جني للتحريف يطلقه على الضرورة وضروب الاتساع على حد سواء[3].

ولهذا فالانحراف يؤسس في النص الشعري كل أنواع المجاز، ويولد طبقات متعددة للمعنى، كما أنه يعمل على إنتاج الدلالة المراوغة، وفي الوقت نفسه يسهم في تحريض طاقات المتلقي الرؤيوية والتخيلية ومن ثمَّ فإن الانحراف، إذا أجاد الشاعر في توظيفه في المنجز الشعري فإنه يشكل سراً من أسرار شاعرية الشاعر وحداثته الشعرية[4].

أما ظاهرة الانحراف الأسلوبي فإنها تبدو حينما يتعامل الأديب مع لغة النص الأدبي بطريقة تغاير النمط المثالي المألوف المتواضع عليه، سواء كانت هذه المغايرة على مستوى تركيب الجملة أم على مستوى اختيار الألفاظ وهو بذلك يكون قد انحرف في

---

1 المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق علي النجدي ناصف 0و د. عبد الحليم النجار و د. عبد الفتاح إسماعيل، دار سزكين للطباعة والنشر، ط2، 1986م: ج2: 86.

2 ينظر: الخصائص أبو الفتح عثمان بن جني 392هـ ، تحقيق محمد علي النجار، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 2006م:ج2/ 438 .

3 ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 بغداد 2009م: 33.

4 ينظر: من مظاهر الانحراف الأسلوبي في عينية أبي تمام، فتحي أبو مراد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 25 العدد 9، 2011م: 2267.

لغته عن لغة الكتابة غير الفنية التي تعتمد على المستوى العادي للغة الذي يستعمل اللغة المعيارية، بخلاف المستوى الفني الذي يستعمل اللغة الأدبية، ومن خلال هذا المستوى يمكن انحراف الأديب من استعمال أنماط غير دارجة مما يكسب أسلوبه أبعاداً دلالية وإيحائية [1].

إن ظاهرة الانحراف الأسلوبي تدل على أن هناك أصلا تم الانحراف عنه، فما المقياس الذي في ضوئه يعد الأسلوب منحرفاً وتعرف درجة انحرافه ؟

على أن الاستناد إلى مستويات اللغة العادية في قياس الانحراف ليس على إطلاقه بل ينبغي الاستناد إلى مستويات اللغة العادية المعاصرة للآثار الأدبية المدروسة، وليس إلى مستويات من عصور بعيدة (بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي)[2].

وبهذا تظل الفرصة مفتوحة أمام عملية التطور، سواء في نظام المستوى العادي أم المستوى الأدبي.

وللانحراف الأسلوبي أثر كبير في الدراسات النقدية إذ إن رصد ظواهر الانحراف الأسلوبي يساعد الناقد على قراءة النص قراءة استبطانية تعتمد على العلاقات بين بنى النص داخل العمل الأدبي وما لذلك من أبعاد دلالية وإيحائية بعيداً عن الانطباعية والتفسيرات الشخصية، مما يساعد على الخروج بالدراسة النقدية عن المباشرة والتقريرية[3].

---

1 ينظر: الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي، د. صالح بن عبد الله: 3.

2 نظرية اللغة في النقد العربي دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب الدكتور عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى- القاهرة، 2003م: 525.

3 ينظر: الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي: 4.

وكما كان لظاهرة الانحراف الأسلوبي أثر في الدراسات النقدية وعلى الأديب فإن لها أثراً في المتلقي لأن كسر رتابة النظام اللغوي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأة بما لا يتوقع وما لم يتربَّ عليه ذوقه[1].

وليس لكل انحرف أسلوبي أثر جمالي وقيمة فنية، لأن بعض الانحرافات تعد من المستوى العادي للغـــة وهي الانحرافات المطردة التي تحكمها قاعدة نحوية أو تصريفية، كالانحراف عن أصل الكلمة في الإعلال و الإبدال، أو الانحراف عن أصل وضع الجملة وما دامت القاعدة تحكم هذه الانحرافات فهي انحـرافات مطردة، وكذلك بعض المجازات إذا كثر استعمالها فقدت قيمتها الأسلوبية، يقــول يحيى العلوي: (إن المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية)[2].

وفي أثناء الانتقال من تحديد مصطلح الانزياح – في تداخلاته المختلفة مع مصطلحات أخرى وإيحائه بدلالة الخروج عن العادة – إلى تقصي دلالته في التنظير النقدي، نجد أن هناك مفهوما عاما ينتظم مختلف الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح مؤداه أن هذا الأخير هو انحراف الكلام عن النظام العادي والابتعاد عن السنن التي يجري وفقها الاستعمال اليومي للغة [3].

فــإذا كنــا في خطابتنــا الجاريــة ذات الوظيفــة التواصــلية المحــدودة نــستعمل الدوال بمدلولاتها المتعارف عليها خاضعين لسلطة المرجع، كما يضيق بنا حيز الاختيارات التركيبية، فالذي يحدث في الخطاب الشعري والأدبي بصفة عامة هو فتح باب الحرية الانتقائية أمام المرسل وبهذا لا تتهدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفا بين الإشارة اللغوية

---

1 المصدر نفسه: 4.

2 الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، صححه سيد بن علي المرصفي، مصر، مطبعة المقطم: ج1: 99-100.

3 ينظر: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتحية كحلوش ، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر: 5.

ومفهومها بل تنتهك أيضا مثالية بنية المتوالية لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي: المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الابلاغية على أساليب الخطاب. والمستوى الإبداعي: وهو الذي(يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصا في المتلقي)[1].

وعندما نتحدث عن المستوى الأول فهو يتضمن طبعا اللغة التواصلية سواء تلك التي نستعملها في خطاباتنا اليومية أم العلمية، بينما نعني بالمستوى الثاني اللغة الشعرية، ولهذا يشخص جون كوهن الأسلوب (بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، قطب النثر الخالي من الانزياح، وقطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدنى، ولا ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر)[2].

وفعل التنويع الدلالي هذا الذي يتشكل عبره نسق تعبيري غير مألوف، هو شكل متعمد من قبل منشئ الخطاب، بل طموحه الدؤوب في تحرير العلامة اللغوية من قيود العرف والتواطؤ الاجتماعيين، ولذا ازدادت العناية بمسألة الانزياح، حتى عدَّتْه بعض الشعريات (المعيار الأكثر حزما في تحديد السمات الشعرية لنص ما، فلكي نصف لغة الشعر في حركيتها، لدينا مفهومان كبيران، يقول مولينو وطامين يسمحان بجعل التحليلات أكثر تلاحما: مفهوم الانزياح، ومفهوم التكرار، وهما مفهومان يعودان إلى البلاغة وإلى الشعرية)[3].

---

1 الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1993م: 139.

2 نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: 6.

3 المصدر نفسه: 6.

لقد أدرك القدامى إذن وجود مستويين للكلام، المستوى الأول الذي يتحدث به جميع الناس، والمستوى الثاني الذي هو مستوى فردي خاص، وانطلاقا من ذلك الإدراك بدأ البحث في هذا الخاص وعلاقته بالمستوى الأول، فَعُدَّ التحرش باللغة اليومية بداية التأسيس للأسلوب الفردي، وشجاعة سماها ابن الأثير[1]، وابن جني «شجاعة العربية»، وشبه الشاعر الخارج عن الأنماط المألوفة بالفارس الذي يركب جواداً لا لجام له.

يقول ابن جني في وصف هذا الشاعر: (مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، و وارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته)[2].

ومن هذا نفهم أن الشهادة للشاعر بالشهامة اللغوية تتجاوز لومه على تعنيف اللغة وقد أدت العناية بإعجاز القرآن والبحث في خصوصية ذلك الخطاب المنقطع معرفيا – لغويا – عما كان سائداً، إلى تأكيد فكرة المستويين هذه وعد مستوى الخطاب القرآني خارجا عن العرف وذلك الخروج هو ما يشكل بلاغته ومن ثم إعجازه بالقياس إلى الكلام اليومي المتداول في المجتمع العربي، ولهذا نجد حامد أبو زيد يؤكد أن (البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته إلا بحثا عن السمات الخاص للنص والتي تميزه عن النصوص الأخرى في الثقافة و تجعله يعلو عليها ويتفوق)[3].

وما يقال عن خروج الخطاب القرآني عن النظام الكلامي المعهود في المجتمع العربي يقال أيضا عن الخطاب الشعري، وإن اختلفت درجات الخروج وأشكاله، وسوف

---

1 ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير637هـ ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت : ج2/ 168، وينظر: نظرية الانزياح من شجاعة العربية: 7.

2 الخصائص: ج2 / 392-393.

3 إشكاليات القراءة وآليات التأويل نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب – الطبعة السابعة: 137.

نلاحظ أن الخروج عن المألوف، أو الانزياح عـن المـستوى العـادي، الـذي يـؤدي إلى جماليـة لغوية غير معهودة يتعلق في الوقع بجوانب شتى، ويمس بـذلك مختلـف المقـولات المرجعيـة التي يتأسس وفقها الخطاب سواء منها المقـولات النحويـة أم الـصرفية أم المعجميـة الدلاليـة التي تتضافر لتشكل مثالية اللغة في حيز الاسـتعمال العـادي، والتـي ينتهكهـا المرسـل، فتنـتج ظواهر لا نحوية لديها دلالاتها الأسلوبية الجمالية.

ولهذا يعـد (تطويع ونحت واشتقاق مفردات جيدة)[1]. وابتـداع أخـرى غـير مألوفـة سواء من ناحية (تتابع الصوت أو من ناحية تكوينها أو تركيبها)[2] شكلا مـن أشـكال الانزيـاح عن المعهود عند القدماء، كما أخذت مسألة التقديم والتأخير حيزا واسـعا مـن العنايـة، وأكـد القدماء أهمية القيم الجماليـة التـي تنـتج عـن التغيـير في مراتـب الـدوال في المتتاليـة. ومـن المعروف أن اللغات تختلف اختلافا ملحوظا من جهة حريتها في ترتيب الكلمات،(ومـن هـذه الوجهة يفرق غالبا بين نوعين من اللغات: اللغات ذات الترتيب الحـر، واللغـات ذات الترتيـب الثابت)[3]. وتنتمي اللغة العربية إلى النـوع الأول حـسب وجهـة نظـر الـدكتور عبـد الحكـيم راضي التي يسمح الإعراب فيها بالحرية في الحركة وتغيير أمـاكن الأجـزاء المـشكلة للجملـة،... وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة تنبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هـو إبـراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعهـا إلى أقـصى وقائعها [4].

ولم يغـب هـذا الأمـر « النحـوي في أساسـه والجـمالي في غايتـه» عـن النحـاة العـرب القدامى، الذين تحدثوا بإسهاب عن« الرتبة المحفوظة» و«الرتبة غـير المحفوظـة » والمخالفـة في الترتيب بتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتـدأ، وتقـديم الظـرف أو الحـال

1 البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر 1993م: 149.

2 المصدر نفسه: 149.

3 نظرية اللغة في النقد العربي: 216. وينظر مصدره.

4 نظرية اللغة في النقد العربي: 216.

أو الاستثناء عن العامل... في الوقت الذي يفترض فيه جعل مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر...[1]، ومثل تلك المخالفة تشكل في غالب الأحيان الجملة الأكثر بلاغة.

ومن أبرز مظاهر الحرص على المثالية في التعبير اللغوي العادي حديث النحاة عن فكرة «العامل» بمعنى السبب المؤثر في وجود شكل إعرابي معين وقد نظروا إليه بوصفه (تفسيراً للعلاقات النحوية، أو باعتباره مناط التعليق وجعلوه تفسيراً لاختلاف العلامات الإعرابية، وبنوا على القول به فكرتي التقدير والمحل الإعرابي)[2].

وليس من شأننا أن نستقصي الكلام في فلسفة الفكرة – فكرة العامل-، إنما يكفي أن نقف عندها بوصفها مظهرا من مظاهر الحرص على مثالية التعبير اللغوي.

فمن الواضح أنهم يأخذون في الحسبان العوامل الصورية غير المحسوسة بنفس القدر الذي يعدون فيه العوامل المذكورة المتحققة في اللفظ[3]، وعلى سبيل المثال تعليل أبي عبيدة لنصب كلمة «خيْراً» في قوله تعالى:(**يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ قَد جَآءَكُمُ ٱلرَّسُولُ بِٱلحَقِّ مِن رَّبِّكُم فَـَٔامِنُواْ خَيراً لَّكُم وَإِن تَكفُرُواْ فَإِنَّ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرضِ وَكَانَ اللهُ عَلِيمًا حَكِيما**)[4]، يقول: (هو نصب على ضمير جواب «يَكُنْ خيراً لكُمْ»، وكذلك كلُّ أمر ونهي، وإذا كانت آية قبلها «وأنْ تَفْعَلُوا» -ألف أن مفتوحة- فما بعدها رفع لأنه خبر « أنْ» :«وأنْ تَصَدَّقُوا خيرٌ لكم»)[5].

1 ينظر: المصدر نفسه: 219.

2 اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية للكتاب 1973م : 185.

3 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 201.

4 سورة النساء الآية: 170.

5 مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى210هـ ، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، ودار الفكر – القاهرة، 1970م: 1 / 143.

ومـــن هــذا القبيل أيضا حديث ابن جني عن رفع الاسم في نحو «أزيدٌ قـام؟»، فقـد ذهب إلى أنه (مرفوع بفعل مضمر محذوف خالٍ من الفاعـل، لأنـك تريـد:«أقـام زيـدٌ» فلـما أضمرته فسرته بقولك «قام». وواضح أن مجـيء الاسـم مرفوعـا في البدايـة هـو الـذي اقتـضى تقدير فعل خالٍ من الفاعل، ولكن هذا التقدير لا يستمر على حالـه إذا كـان الاسـم منـصوبا، ففي هذه الحالة تحتم مثالية التركيب تقدير فعل فيه فاعله مضمرا)[1].

ولهـذا يقـول الـدكتور عبـد الحكـيم راضي: (فـإذا وجــد العامـل دون أن يظهـر أثـره كالمعتاد، كان لا بد من التأويل حفاظا على مثالية الصورة التي رسمتها القواعد)[2].

وواضح من كل ما قدمنا أن مثالية اللغة في مستوى استعمالها العادي والحرص عليهـا، كانت الشغل الشاغل لكل من النحاة واللغويين، وأن الوسيلة المعتمدة إلى ذلك هـي التقـدير – سواء بالزيادة أو الحذف – في ظل مبدأ يرى إمكان الانصراف عن ظاهر العبـارة إلى تقـديم باطنٍ – أو صورة تقديرية – أكثر مثالية وخضوعاً للقواعد، واتساقا معها، كما أنهـم نظـروا إلى عملية التقدير بوصفها نوعاً من رد العبارة إلى أصلها وعودة بها إلى صورتها المثالية [3].

وما دام منهج النحاة واللغويين الحرص على المستوى المثالي في اللغة (وإذا كان النحـاة واللغويون قد حرصوا عـلى مثاليـة اللغـة في مـستواها العـادي وهـو المـستوى الـذي يعنـيهم الاشتغال به ورعايته فإن النقاد والبلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا على العكس من النحاة واللغويين على رعاية صفة مخالفة في الاستخدام الفنـي للغـة،...هـذه الـصفة هـي المغـايرة أو الانحـراف عـلى نحـو معـين عـن القواعـد والمعـايير المثاليـة التـي تحكـم اللغـة العادية)[4].

---

1 الخصائص: ج2/ 380.

2 نظرية اللغة في النقد العربي: 203.

3 ينظر: المصدر نفسه: 205-206.

4 المصدر نفسه: 209.

غير أن هذا لا يعني انصراف فريق النقاد والبلاغيين، أو جهلهم بمثالية المستوى العادي من اللغة، كما تصوره النحاة، بالعكس فإن هذا المستوى بمثالية لم يغب عن أذهانهم لحظة واحدة، لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليها انحراف المستوى الفني، ومعياراً يقيسون عليه مقدار هذا الانحراف، ومن هنا كان وعيهم به، وحرصهم على تبينه والتنبيه إليه، كما أن تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كما وكيفاً، ومن ثمَّ يصبح في الإمكان الحكم على مدى فنية الأثر والواقع أنه يمكن القول بأن عناية النقاد والبلاغيين العرب قد انصرفت إلى متابعة هاتين المقولتين: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه، ورغم أن المقولة الأخيرة هي الأساس في بحث اللغة الأدبية فإن تعيين الانحراف لا بد له من تحديد الأصل الذي يقاس إليه، وبتنوع هذا الأصل ليشمل كثيراً من المقولات النحوية والصرفية والدلالية في وضعها المثالي على امتداد العصور والمذاهب المختارة، ليتشكل من كل إمكانيات الانحراف عن هذه المقولات المتنوعة جوهر النظرية العربية في اللغة الأدبية، إذ التفسير على محمل فني لكل انحراف عن مثالية اللغة في مستواها العادي[1].

ومن هذا نجد عبد القاهر يصرح بأن (تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه... كخبر المبتدأ إذا قدمته، وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجئ إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون خبرا له، فتقديم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا)[2].

1 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 215.

2 دلائل الإعجاز الشيخ الأمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني474هـ، قراه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة 2004م : 137 – 138.

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي أن (هذا التصريح من عبد القاهر يشير إلى اعتدادهم بما كان أكثر انحرافاً، أو بما كانت حدة الانحراف عن الأصل فيه أكبر، وهذا ما يؤكده تتبع آثار حديثه في تقديم المفعول وتحوله من حالة النصب والتبعية إلى موقع الابتداء والرفع، زيادة في العناية بشأنه والتنبيه عليه وهو ما اتخذ من الانحراف بالعبارة وسيلة إليه)[1].

ويبدو أن أبن جني قد اتخذ من كلا الأسلوبين أصلاً يقيس عليه حالات أسلوبية أخرى، وعلى سبيل المثال نراه يقوي قراءة الجماعة (أَلَم تَرَ كَيفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصلُهَا ثَابِتٌ وَفَرعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ)[2]، على قراءة «أنس بن مالك» « ثابتٌ أصلُها »، لأن الثبات في الحقيقة هو للأصل، فبقدر ذلك حسن تقديمه عناية به ومسارعة إلى ذكره، ولأجل ذلك قالوا: «زيدٌ ضربتُهُ»، فقدموا المفعول، لأن الغرض هنا ليس بذكر الفاعل، وإنما هو ذكر المفعول، فقدموه عناية بذكره[3].

وواضح من حديث ابن جني، وقبله بقية النقاد والبلاغيين، أنهم لم يغفلوا لحظة عن منحى الانحراف عن الأصل المثالي المعترف به، والمتمثل هنا في مسألة الرتبة، وإن كان ابن جني قد قطع خطوات أبعد قياساً بسواه من اللاحقين من اللغويين والنحاة في الطريق إلى تبين أبعاد جديدة لهذا الانحراف[4].

كما أننا نجد التفرقة بين اللغة العادية واللغة الأدبية على أساس المثالية والانحراف مزيداً من التأكيد في حديثهم عما يمكن تسميته بشكل عام بظواهر « النقص والزيادة» في العبارة، ونعني بظواهر النقص ما يندرج تحته أساليب كالإيجاز والحذف والاختصار...

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 223.

2 سورة إبراهيم الآية: 24.

3 ينظر: المحتسب: ج1 / 362-363.

4 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 226.

إلخ، أما ظواهر الزيادة فيقصد بها ما يدخل في عداد الإطناب والتتميم والتكميل والتذييل والتكرير... إلخ.

وهكذا يستنتج الدكتور عبد الحكيم راضي إذ يقول(تتضح صفة الانحراف في هذين القسمين حين نراهم يجعلون منهما في التصور العام للأساليب الممكنة من ناحية الكم يجعلون منهما طرفين منحرفين أحدهما بالنقص والآخر بالزيادة عن وسط هو النمط أو الأساس المثالي، وهو ما أطلقوا عليه أسم «المساواة»)[1].

ونجد صاحب التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم يصرح بأن (للبلاغة ثلاثة مذاهب تقصد في استعمالها، أحدها: المساواة، وهي أن يكون اللفظ كالقالب للمعنى، لا يفضل عنه ولا ينقص منه، والثاني: الإشارة، وهو أن يكون اللفظ مشاراً به إلى المعنى باللمحة الدالة، والثالث: التبديل، وهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتوكد عند من فهمه)[2].

كما أننا نجد البغدادي يميز في الكلام بين ما هو مساو لفظه لمعناه، وما قصر لفظه عن معناه، وما زاد لفظه عن معناه. والأول هو «المساواة»، والثاني «الإشارة» والثالث «التذييل»[3].

في حين يذهب الكلاعي إلى انقسام الخطاب إلى (ثلاثة أقسام: الاسهاب...، والإيجاز،...، والمساواة)[4] .

1 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 232.

2 التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، منشورة ضمن مجموعة التحفة البهية والطرفة الشهية : 218 -219.

3 ينظر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: محسن غياض عجيل، بيروت، ط1 1981م: 416.

4 إحكام صنعة الكلام، للكلاعي أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الأشبيلي الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة – بيروت 1996م: 89.

ومن هذا كله يقول الدكتور عبد الحكيم راضي واضح أنهم (قد يختلفون في تسمية الأسلوب القائم على نقص العبارة وكذلك في تسمية الأسلوب المقابل القائم على زيادتها، فقد يسمى الأول الإيجاز أو الإشارة أو التضييق، أما الأسلوب الآخر فمع أن «الإطناب » هو أكثر تسمياته شيوعا، فقد وجد إلى جانب هذه التسمية أسماء «التبديل» و«التذييل» و «التوسع»و «الاسهاب» ، هذا على حين يستمر الإجماع على اسم «المساواة» للدلالة على الوسط الواقع بين هذين الطرفين)[1].

والواضح من التعريفات التي سيقت لكل من الإيجاز والإطناب، أنهم نظروا إلى المساواة بوصفها الأصل الذي يقاس إليه كل من الأسلوبين، فالقاسم المشترك في تعريف الإيجاز دائما هو قلة اللفظ بالنسبة للمعنى، وتردد على لسان الجاحظ عبارة (قلة عدد حروف الكلام و كثرة المعاني)[2].

وقد حظي كل من الأسلوبين «الإيجاز و الإطناب» بالتقدير من النقاد في المواضع التي تليق به، وتذكر الروايات أن من أسباب تفضيلهم للشاعر الجاهلي زهير إيجازه وأنه (كان أجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق)[3].

أما الأسلوب الثالث «المساواة» فيدل تعريفهم له، ونظرتهم إليه بحكم الموقع المحايد، على أنهم لم يعطوه القيمة نفسها، بل لم يعطوه أية قيمة، بحيث يبدو ذكر الاصطلاح والحديث عنه إكمالا لتصور منطقي معكوس لنظرية الأوساط، فإذا كانت

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 233-234.

2 الحيوان: ج3/ 86.

3 طبقات فحول الشعراء محمد بن سلام الجمحي ت 231هـ ، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، 1974م: ج1/ 64، وينظر: الأغاني أبو الفرج علي بن الحسين بن القرشي الأصفهاني356هـ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ج10/ 35

الفضيلة هناك وسطاً بين طرفين كلاهما ذميم، فالوسط هنا محايد لا يذم ولا يحمد، ويقع بين طرفين فاضلين من الوجهة الفنية [1].

وهذا ما يكشف عنه حديثهم في تعريف المساواة فقالوا هي: (أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض)[2]، أو هي (إيضاح المعنى باللفظ الذي لا يزيد عنه ولا ينقص)[3].

ويرى الدكتور عبد الحكيم راضي إن (جميع هذه التعريفات هي تعريفات شكلية، وأقرب إلى مراعاة طرفي الإيجاز والإطناب فإذا كان أحدهما يعني قلة اللفظ والأخر زيادته بالنسبة للمعنى، فإن قواعد الشكل تقضي بأن يكون الوسط ضامنا لتطابق العنصرين)[4].

ومن هنا كان فشل كل المحاولات التي أخذت على عاتقها أن تقدم تعريفاً مانعاً للمساواة، مع إضفاء صفة الفنية عليها، فقد أدخلها البعض كالرماني في الإيجاز[5]، كما اضطرب آخرون كابن أبي الإصبع في التمييز بينهما، ويبدو اضطرابه واضحا من تصريحه بأن (البلاغة إيجاز وإطناب والمساواة معتبرة بينهما)[6].

---

1 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 235-236.

2 كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري ت 395هـ تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1: 185.

3 سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي 466هـ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة 1969م.: 209.

4 نظرية اللغة في النقد العربي: 236.

5 ينظر: أحكام صنعة الكلام: 95.

6 تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري 654هـ، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1963م: 198.

وتؤكد القرائن أن (حديثهم في المجاز يحمل وعيا كاملاً بضرورة الانحراف عن هذه الدلالة الحقيقية)[1]، ولا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والانحراف عنه في المجاز هو الذي جعلهم يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة، أو الشجاعة [2].

وكما يقول الجاحظ إن للعرب إقداماً (على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم)[3]، وهي فكرة طورها ابن جني واحكم الربط بينها وبين الانحراف عن النمط المألوف، وذلك في حديثه عما سما «شجاعة العربية» التي يندرج كثير من مظاهرها ضمن المجاز[4].

فإذا سمعنا بعد ذلك حديثهم عن بعض الأساليب التي أدخلوها في عداد القول البليغ مثل «اللحن» وهو عند ابن رشيق من أنواع الإشارة، وقد وصفه بأنه كلام على غير وجهه[5].

وكذلك «اللُّغز» وأن أصله (الطريق المنحرف، سمى به لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام)[6].

من هذا ندرك كيف كانت نظرات اللغويين في موضع الدلالة ماثلة تحت ملاحظة النقاد والبلاغيين وهم يقيمون أبنيتهم النظرية في بحث لغة الأدب على تجاوز هذه النظرات.

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 242.

2 ينظر: المصدر نفسه: 243.

3 الحيوان: ج5 / 32.

4 الخصائص: ج2 / 446.

5 العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني 456هـ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1979م: ج1/ 307-308.

6 البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي794هـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار أحياء الكتب العربية، مصر 1957م: ج3 / 299.

وفـي هـذا المجال فإن ما ينطبق على الأسماء ينطبق على الأفعال والحروف، وتعـدد جهات التجوز أو الانحراف بتعدد الجهات التي يـشملها الـضبط والتقنـين مـن زاويـة الـنمط المثالي، فالفعل مثلا يدل على معنى المصدر بحروفه، ويدل على الزمن بصيغته، وهذه مـسألة قررها اللغويون[1].

وينطبـق مبـدأ الانحـراف في اللغـة عـلى الافعـال فهنـاك (مجـالان للانحـراف بالفعـل أحدهما لمعناه، والآخر لزمنه المتعارف عليه بصيغته، أما الأول يدخل ضـمن فنـون كالتـشبيه، وما عرف بالاسـتعارة التبعيـة، وأمـا الآخـر فيـدخل ضـمن أسـاليب كالالتفـات أو التوسـع أو الشجاعة في تناول اللغة أو حتى ضمن المجاز)[2].

أما الأفعال فالتجوز فيها أنواع... أحدها: التجوز بالماضي عن المستقبل... والثاني: التعبير بالمستقبل عن الماضي... وأما التعبير بالمضارع عن الحال المستمرة فإنه مجاز أيضاً، لأنـه وضـع للحال والاستقبال، فكان استعماله في الأزمان الثلاثـة اسـتعمالاً لـه في غـير مـا وضـع لـه... أمـا الثالث التجوز بلفظ الخبر عن الأمر [3]. وإذا كان لكل صنف مـن الكائنـات أسـماؤه وصـفاته الخاصة، فإن استعمال هذه الأسماء أو الصفات في وصف صنف آخر يعد من قبيل التجـوز أو التعدي على نظام اللغويين في هذا الشأن، وهو ما استغله البلاغيون في إقامة بعض تـصنيفات المجاز، ومن هذا القبيل ما سبق من حديث الأخفش عن مجاز الذوق في المس، ومنه أيضا مـا سبق الوقوف عنده من حديث الجاحظ في الحيوان عن صور من تصرف الشعراء في استعمال «الأكل» و«الذوق» على سبيل المجاز والتشبيه [4].

---

1 ينظر: الخصائص: 3/ 98.

2 نظرية اللغة في النقد العربي: 252.

3 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 253.

4 ينظر: الحيوان: ج5 / 23، وينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 256.

ويبـدو أن الاعتـداد بالحـدود اللغويـة الفاصـلة بـين الكائنـات وبـالانحراف عنهـا في الاستخدام الأدبي كان وراء حديث عبد القاهر أيضا عن النقل المفيد وغير المفيد في الاستعارة. ومن الواضح ارتباط بلاغة النقل بحدة التجوز وتحطيم الحدود اللغوية الفاصلة، والدليل على ذلك وصفه للنقل في أسماء العضو الواحد بأنه غير مفيد، على حين أن النقل من نوع إلى نوع هو الذي يحقق فائدة الاستعارة.

وواضح من كل تأكيداتهم في حدود التجوز والانحراف كيف استغل البلاغيـون حـديث النحـاة في وجوب المطابقة بين الضمائر، وأقاموا فوقه حديثهم في الالتفات، وهناك من يعـزو إطلاق الاصطلاح إلى الأصمعي[1]، فقد يكون من المفيد في (إدراك مدى وعي البلاغيين بتجـاوز المعايير المثالية عند النحاة في موضوع مثل الالتفات أن نقف عند إحدى صوره بالـذات وهـي التي ينسب القول بها إلى السكاكي، وهـي التعبـير بأحـد الأسـاليب الثلاثـة عـما كـان مقتـضى الظاهر أن يعبر بغيره منها فإذا قال علقمة بن عبدة:

طَحَا بِـكَ قلـبٌ في الحِـسان طَـروبُ　　　بُعيـد الـشباب عـصرَ حـان مـشيبُ[2]

عد في قوله «بكَ» التفات، ليس بالنـسبة لأسـلوب سـابق مخـالف، وإنمـا بالنـسبة لمـا كـان ينبغـي أن يكـون عليـه الحـديث مـن التعبـير بـضمير المـتكلم لا المخاطـب)[3]. ولهـذا فان التوسع (في الحديث عن وظائف الالتفـات لـيس الهـدف أساسـاً، وإنمـا الهـدف الأسـاسي هو التأكيد على تلمس الناقد العربي لكل صور المخالفـة لعنـاصر النظـام اللغـوي في صـورتها المثالية، والنظر إلى هذه المخالفات على أنهـا انحرافـات مقـصودة بغيـة تحميـل الـنص الأدبي

---

1 البلاغة تطور وتاريخ، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف – القاهرة، ط9: 30.

2 ديوان علقمة الفحل: تحقيق: لطفي الصقال و درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، الطبعة الأولى : 33.

3 نظرية اللغة في النقد العربي: 263.

بدلالات ما كان ليحملها لولا وقوع هذه الانحرافات)[1]. وهذا ما يؤكده ابـن جنـي في موضـع آخر.

وهذا التأويل في تفصيلاته (صريح في تسمية العدول عن ضمير إلى ضمير آخر انحرافـاً، كما أنّ من الواضح تماماً عنـده قيـاس هـذا الانحـراف، أو تـسجيله، بـالنظر إلى قواعـد اللغـة المعتمد في مستواها المثالي)[2].

وإذا كان الانتقال من أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبـة إلى غـيره هـو أخـص معاني الالتفات، فان هناك من توسعوا في معناه ليشمل صوراً من الانحراف في مقولات لغوية أخرى كالعدد مثلا، وهو كما يقول تمام حسان من الصيغ الصرفية التي تلتزم فيها المطابقـة إذ إنـه: (يميز بين الاسم والاسم، وبين الصفة والصفة...، ومن هنا يتطابق الاسم والاسـم، والـصفة والصفة... ثم ما يعود على كل ذلك من الضمائر يكون مطابقا له في العدد)[3].

غير أن هذا التصنيف من وجهة نظر الـدكتور عبـد الحكـيم راضي لا يقلـل مـن صـفة الانحراف عن النمط المثالي في هذا الضرب من الأساليب[4].

ومـن المقـولات المهمـة التـي يـتجلى فيهـا الاعتقـاد بـانحراف لغـة الأدب عـن لغـة المثال حسب ما تصورها النحاة مقولة الزمن كما تتمثل في حديثهم عن الفعل بكل أقـسامه. وهـذه المقولـة وإن لم تكـن مـن نـوع مـا سـبق مـن مبـاني الـشخص والعـدد والنـوع، فإنهـا قد استغلت هي الأخرى على أوسع نطاق لـدى البلاغيـين الـذين رأوا في التعـدي عـلى الـزمن

---

1 المصدر نفسه: 267.

2 المصدر نفسه: 268.

3 نظرية اللغة في النقد العربي: 268.

4 اللغة العربية معناها ومبناها: 212.

الـذي قـرره النحـاة لصيغة الفعل، تمشيا مع انتحاء لغة الأدب بصفة عامـة منحـى الانحـراف عن المثال[1].

وقـد عقـد ابن جني بابـا (في دلالة اللفظية والصناعية والمعنوية) ذهـب فيـه إلى أن في كل فعل من الأفعال هذه الدلالات الثلاث (ألا ترى إلى «قام» ودلالـة لفظـه عـلى مـصدره، ودلالة بنائه على زمانه، ودلالة معناه عـلى فاعلـه... فهـذه ثـلاث دلائـل مـن لفظـه وصـيغته ومعناه)[2].

وهكذا جاء معنى الزمن في نظر النحاة العرب على أساس المستوى الصرفي، وهو مـا يستفاد من شكل الصيغة ومن هنا (قسموا الأفعـال بحـسبه إلى مـاض ومـضارع وأمـر، ثـم جعلوا هذه الدلالات الزمنية الصرفية نظاما زمنيـا،... يبـدو قاطعـا في دلالـة كـل صيغة عـلى معناها الزمني)[3].

ويتحـدث الـدكتور عبـد الحكـيم راضي عـن هـذا النظـام الزمنـي الـصارم ويتـابع تفصيلاته بدقة إذ أفاد البلاغيون من هذه الدلالات الزمنية وطبيعة ابنية الفعل الـصرفية فقد (استغل البلاغيون هذا النظام، إذ رأوا في تجاوزه والانحراف عنه ما يستحق أن يكون موضوعاً لمبحث بلاغي خصب في لغة الأدب، فكان الحديث عن استخدام الماضي بدلا من المضارع الدال على الحال أو الاستقبال، وكذلك الحديث عن استخدام المـضارع بـدلا مـن الماضي هو هذا الموضوع الذي أدخله البعض ضمن مبحث «الالتفات»)[4]. وجدير بالذكر أنهم لم يقتصروا على رصد الانحراف في الانتقال من الماضي إلى المضارع فحسب، إذ نراهم يعزفون على نفس فكرة «الانحراف عن الـزمن المخـصوص بـصيغة معينـة، والتنقـل بـين ثنائيـات مـن الـصيغ لكـل مـن أفرادهـا دلالتـه عـلى زمـن خـاص » فتحـدثوا عـلـــى

1 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 269.

2 المصدر نفسه: 277.

3 الخصائص: ج3 / 98.

4 نظرية اللغة في النقد العربي: 279.

سبيـل المثـال عـن المجـيء باسم الفاعل مكان الماضي كـما في قولـه تعـالى: (**وَتَحسَبُهُم أَيقَاظا وَهُم رُقُود وَنُقَلِّبُهُم ذَاتَ ٱليَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ وَكَلبُهُم بَٰسِط ذِرَاعَيهِ بِٱلوَصِيدِ لَوِ ٱطَّلَعتَ عَلَيهِم لَوَلَّيتَ مِنهُم فِرَارا وَلَمُلِئتَ مِنهُم رُعبا**)[1]، إذ يقـول ابـن جنـي(أعمـل اسـم الفاعل وإن كان لما مضى لما أراد الحال، فكأنها حاضرة)[2].

وقريب مما نحن بصدده من حديث الانحراف بدلالة صيغة الفعل على الزمن... ما نجده في حديث ابن جني عن التنقل بين وزنين للفعل من صيغة واحـدة، وذلـك بـالنظر إلى قراءة الجماعة لقوله تعالى: (**فَمَهِّلِ ٱلكَٰفِرِينَ أَمهِلهُم رُوَيدَا**)[3]، وقـراءة ابـن عبـاس (فمهـل الكافرين أمهلهم رويدا)...[4]. يقول أبن جني... (وذلك أن قولهم «فمهل الكـافرين أمهلهـم » فيه أنه آثر التوكيد وكره التكرير، فلما تجشم إعـادة اللفظ مـع تكارهـه إيـاه انحـرف عـن الأول بعض الانحراف بتغييره المثال، فانتقل عن فعّلَ إلى أفعَلَ فقـال «أمهلهـم». أمـا في هـذه القراءة فإنه كرر اللفظ والمثال جميعا فقال «مهل الكـافرين مهلهـم» فجعـل مـا تكلفـه مـن تكرير اللفظ والمثال جميعاً عنواناً لقوة معنى توكيده، إذ لو لم يكن كذلك لانحـرف في الحـال بعض الانحراف)[5].

وبذلك نجد أنفسنا بازاء العلة التي أرتأَوها لبلاغـة هـذا النـوع مـن الانحـراف والتـي تكمن فيما يحدثه انحراف الصيغة عن أصلها المحايد من مبالغة وتركيز في اتجـاه الفكـرة الحادثة، وهذا مـا يمكـن الخـروج بـه مـن حـديثهم في الموضـوع (فـإذا كانـت الألفـاظ أدلـة

---

1 سورة الكهف الآية: 18.

2 المحتسب: ج2 / 327.

3 سورة الطارق الآية: 17.

4 نظرية اللغة في النقد العربي: 281.

5 المحتسب: ج2 / 355.

المعاني «كما يقول ابن جني» ثم زيد فيها شيء... أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهديته كان ذلك دليلا على حادث متجدد له)[1].

وعلى ذلك فإذا (كانت « فَعيل» هي الباب المطرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى « فُعال »، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما عن أصله، أما (فُعّال) فبالزيادة، وأما « فُعَال » فبالانحراف به عن « فعيل »)[2]. وواضح من كلام ابن جني أنه لا خصوصية في الباب المطرد وإنما تكون الخصوصية والدلالة الأبلغ حين يكون العدول عن الاطراد، وهذه هي النتيجة التي انتهوا إليها[3].

ومن هذا كله يمكن القول بأن ظاهرة الانحراف عن المثال في كل صورها كانت المحور الذي دارت حوله كل المباحث الأساسية التي تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية وأن حرص البلاغيين على تأكيد هذه الصفة قد أدى بهم إلى سلوك أساليب معينة، واعتناق آراء خاصة وتبني وجهات نظر من شأنها المساعدة على إبراز هذه الخاصية.. أعني الانحراف في لغة الأدب.

ومن هذا العرض المتقدم لأهم ما يميز لغة الأدب في نظر النقاد العرب ورأينا أن أهم صفات اللغة مغايرتها للمستوى العادي من الاستعمال اللغوي فهي (تمثل مستوى فردياً خاصاً، لاحقا على المستوى العادي، ومنحرفا عنه إذا ما قيس إلى القواعد التي تحكم هذا المستوى)[4].

وكما رأينا أيضا أن هذه الصفات الثلاث قد جاءت في مقابل صفات ثلاث أخرى يتسم بها المستوى وهي (الاصطلاحية، والسبق إلى الوجود، والمثالية)[5].

---

1 الخصائص: ج3 / 270.

2 المصدر نفسه: ج3 / 271.

3 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: 288.

4 المصدر نفسه: 475.

5 المصدر نفسه: 475.

وكما سبق أن ذكرنا يلتقي تفسير خاصية اللغة الأدبية على أنها انحراف عن النمط، أو اللغة القياسية، بجوهر النظرية العربية التي تقول بانحراف اللغة في الأدب عن اللغة النمطية، وفي الوقت نفسه فإن النظرية الأخيرة لم تخل من ادعاء باستغلال ممكنان النحو، والتزامها بقواعده.

وكذلك الأمر في ريادة اللغة الأدبية، أو طليعيتها بوصفها وسيلة لتحقيق الانحراف عن النمط المتواتر إذ يلتقي في هذه النقطة مع ما ذهبوا إليه من لحوق المستوى الفني من اللغة للمستوى العادي بحيث تجيء اللغة الأدبية دائما حاملة لسمات طليعية رائدة، ما تلبث أن تكتسب صفة التواتر لتتحول بعد فترة إلى محيط الاصطلاح، لتحل محلها سمات طليعية أخرى وهكذا فاللغة الأدبية لاحقة وسابقة، فهي لاحقة على أساس الاعتقاد بتقدم النمط الاصطلاحي، وهي سابقة بحكم خواصها الرائدة التي ما تلبث أن تتحول إلى قواعد أو أعراف نمطية، وليس حديث البلاغيين العرب عما سميناه بالمجازات الميتة، وتداول المعاني وتحولها من الملكية الخاصة إلى الملكية العامة... إلا صدى لهذا الاعتقاد، وأن كان البلاغيون العرب لم يرتبوا على مثل هذه الأفكار النتيجة الطبيعية لها، وهي إمكان أن يكون المستوى العادي منبثقا أساسا عن المستوى الفني، بعد أن يصل إلى مرحلة الآلية والشيوع[1].

والخلاصة أن ما يسميه اللغويون «بالأصل» المجرد وراء المجاز، وما يسميه الدكتور عبد الحكيم راضي بالمثال أو المستوى النمطي، أو المعياري في مقابل الاستعمال الفني، هذا الأصل لا وجود له – غالبا- إلا في تقدير اللغويين والبلاغيين في المواضع التي يحمل فيها الظاهر على المجاز.

وواضح مما سبق أنه لا وجود – غالبا- لهذا المستوى المثالي الكامن وراء المستوى الفني، والسابق عليه كما يدعي اللغويون والبلاغيون، وكل ما لدينا هو هذا

1 ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي : 501 -502.

الظاهر المحسوس، يقال بمجازيته، فيقدر في مقابله نمط أو مثال ينعكس عليه، ويقال بحقيقته فيبقى هو النمط والمثال لا غير.

ومن هنا كما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي (كانت النسبية في تقدير المثال، انطلاقا من القول بالانحراف أو عدمه، ثم من القول بمستواه وموقعه عند تخريج الكلام عليه)[1].

وهذا الأمر ينسجم في الوقت نفسه مع ما ذهب إليه ويعتقد به الدكتور عبد الحكيم راضي (من عدم وجود المستوى النمطي –غالبا- بما يتصف به من المثالية والجريان على القاعدة، وبذلك ينهار وجود المستوى المثالي – بالشكل الذي تصوروه – من أساسه، إذ أننا لا نتعرف بأي تصور وراء اللغة الفعلية، ولا نقف إلا عندما يمكن أن نحسه في واقع الاستعمال، وما نحسه ليست فيه دائما هذه المثالية المدعاة)[2].

وقد جاء في بعض ما صرحوا به ما يفيد إحساسهم بصورية المستوى المثالي المزعوم، وعدم وجوده بالفعل، من ذلك ذهاب بعضهم إلى أن من المجاز مالا حقيقة له[3]. وذهب آخرون إلى القول بأن أكثر اللغة مجاز وهو قول ابن جني، حسب ما روى السيوطي[4].

ومن هنا ينتهي الدكتور عبد الحكيم راضي إلى الاستنتاج بأنه (إذا كان هذا هو مدى ثقتنا في تحقيق المستوى المثالي، فإننا نشك بالمثل في واقعية علاقة الترتيب في الوجود بينه وبين المستوى الفني، تلك التي بنيت على القول بسبق المستوى المثالي، ولحوق المستوى الآخر)[5].

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 515.

2 المصدر نفسه: 516.

3 سر الفصاحة: 26.

4 المزهر:ج1 / 361.

5 نظرية اللغة في النقد العربي: 518.

ومما تقدم يتوقف المستوى المثالي على تقدير الانحراف، ومر بنا توقف الانحراف على احد اساسين أو كليهما معا وهما:ما يتعلق بجانب الصناعة النحوية واللغوية، وما يتعلق بجانب المعنى، بحيث تتناول العبارة الظاهرة أولا ثم تحمل على تقدير لفظي استجابة لتفسير معين، فتكون النتيجة هي الازدواج بين الظاهر والباطن، بحيث يجيء الباطن المقدر مثاليا ويجيء الظاهر المحسوس منحرفا[1].

وبذلك يكون المستوى الفني المتمثل بالمستوى الإبداعي في اللغة أن صح الترتيب(هو الأسبق،أو هو الوجود اللغوي الحقيقي،وأما ما عداه من مستويات الاستعمال اللغوي فيمكن وصفه بأنه« عوادم » أو - مخلفات – الاستخدام الفني أو هو اللغة الفنية بعد استهلاك فنيتها، أو جثة الفعل الفني إذا استعرنا تشبيها من كولنجوود)[2].

وما يدعيه النقاد والبلاغيون العرب – خلافا لهذا – من سبق للمستوى العادي بناء على دعوى الأصل، أو الحقيقة السابقة على المجاز، أو غير ذلك لا يعدو في نظر الدارسين أن يكون وضعا منطقيا بحتا، وهو موضوع نقد سواء فيما يتعلق بالقول بسبق الأصل أو المثال، أو ما يتعلق بثبات الأوضاع في هذا المثال [3].

ومن ذلك ما رتبوه على القول بسبق المستوى العادي من أن متلقي الأثر الأدبي إنما يتلقى المعنى الحقيقي أولا ثم يتطرق منه إلى تقبل المفهوم المجازي وممن ذهب إلى ذلك ضياء الدين بن الأثير[4].

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 518.

2 ينظر: المصدر نفسه: 520.

3 التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية: 24.

4 ينظر: المثل السائر: ج2/ 196-197.

ويعتقد الدكتور عبد الحكيم راضي: (أن هذا التصور غير واقعي يقوم على نوع من المماثلة بين خطوات الإبداع وخطوات التلقي أيضا، إذ تصوروا تمام عملية الإبداع على مراحل، تبدأ من تصور المعنى واستيعابه في عبارة نثرية عادية، ثم العمل بعد ذلك على صياغته شعراً)[1].

ويمكن القول: إن اللغة الفنية تتصدى للتعبير عما لا تستطيعه اللغة العادية، ليس من ناحية الكم وإنما من ناحية الكيف، وهي إشارات تتلاقى مع آراء الدارسين من القائلين بانحراف اللغة الأدبية عن المستوى العادي، من أن اللغة الشعرية التي يتكفل الشعراء بإيجادها تمكنهم، لا من أن يقولوا بصورة مختلفة الأشياء التي يمكن أن تقال في اللغة العادية، وإنما تمكنهم من أن يقولوا أيضا ما لا يمكن قوله في هذه اللغة على الإطلاق. بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي، وليس إلى نمط أو أنماط من عصور بعيدة، وبهذا تظل الفرصة مفتوحة أمام عملية التطور، سواء في نظام المستوى العادي أو المستوى الأدبي[2].

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي: 521.

2 المصدر نفسه: 524-525.

عمر بن أبي ربيعة في معايير النقد العربي القديم

عمر بن أبي ربيعة المخزومي شاعر كبير من شعراء العصر الأموي حظي بمنزلة كبيرة في عصره وبتقدير الرواة والنقاد بعد ذلك، وإذا كان ابن سلام الجمحي لم يعده في طبقات الفحول الإسلاميين، إلا أن ترجمته عند ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) وما أضافه أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني) من مزيد عناية واهتمام بترجمته وما رافق ذلك من أخبار وروايات تتصل بشخصه ومكانته الشعرية وآراء طوائف من النقاد واللغويين والرواة والفقهاء في فنه الشعري وسيرته يعطينا تصورًا بحجم التقدير النقدي الذي حظي به بين شعراء عصره وما تلا ذلك من قرون حتى نهاية القرن الثالث الهجري.

لقد وقع اختيارنا على روايات أبي الفرج الأصفهاني فيما يتعلق بواقع الآراء النقدية في شاعرية عمر ومنزلته وحاولنا الوقوف على طبيعة المعايير النقدية التي احتكم إليها أصحاب تلك المواقف والآراء، وتكمن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار روايات أبي الفرج هي أن أوسع ترجمة حظي بها شاعر في كتاب الأغاني هي ترجمة عمر فهي تزيد على مائة وخمسين صفحة فقد كان أبو الفرج من « أكثر المؤلفين الذين تحدرت إلينا كتبهم التفاتًا إلى عمر وعنايةً بتدوين أخباره وأشعاره وليس في كتاب الأغاني شاعر نال من المؤلف ما ناله عمر من الالتفات فهو أكثر الشعراء حظًا وأخباره وأشعاره في هذه الموسوعة الأدبية أوسع الأخبار والأشعار ذكرًا »[1]، ونزيد على ذلك أنَّ هذا الاهتمام بالشاعر لا يخلو من تقويم شخصي من لدن أبي الفرج في مجال ذكر أخباره والتفات الرواة إليه وتتبع قضاياه، وما يتصل به فلم تكن الروايات والأخبار تقتصر على فئة دون فئة، وإنما اشتملت على توجهات مختلفة في إبداء الآراء في سيرته ومكانته الفنية.

وهناك سبب آخر هو أنَّ المعايير النقدية التي يمكن استخلاصها من روايات أبي الفرج تمثل توجهات مختلفة من لدن النقاد القدماء ابتداءً من القرن الأول الهجري وصولاً

1 عمر بن أبي ربيعة: جبرائيل جبور، دار العلم للملايين، ط2، 1979م: 3/ 366.

إلى قرون لاحقة، وإذا كانت البدايات بسيطة لا تتجاوز مواقف الإطراء إلا أننا عندما نتقدم نجد تطورًا واضحًا في مجريات العملية النقدية، وتختلف الإجراءات بين النقاد على المستويين النظري والتطبيقي بالصورة المعروضة في هذه الآراء.

واتجاه عمر الشعري واضح هو الغزل الحسي[1] أو ما يدعى بالغزل الصريح على ما ورد في طبقات فحول الشعراء[2] وهو خطاب يتعلق بالمرأة يحمل خصوصيات معينة على مستوى الأداء والتوصيل « وقد أوقف عمر شعره على الحب والغزل ولم يتجاوزه إلى غرض آخر »[3] فأعانه هذا التفرغ (إذا صح التعبير) على مزيد من التدقيق في تفاصيل تجربته التي كانت عميقة ومؤثرة فقد أبدع في هذا الاتجاه، ويبدو أنَّ النقد الذي دار حول شعره قد اتصل بهذا التوجه طبقًا للقانون الذي يحكم المواقف النقدية، هذا القانون الذي تلخصه مقولة (جدلية النص والنقد)[4] بمعنى تأثر النقد (على مستوى لغته) بطبيعة النص الذي يقاربه وبذلك تكون حركته ونظامه في ظل هذا التوجه، لأنَّ طبيعة المقاربة النقدية تتبادل التأثير مع طبيعة النص في اللغة والمنهج.

إنَّ طبيعة الروايات والأحكام النقدية الخاصة بعمر تسمح بنوع من الاستبصار النقدي الذي يتخلل هذه الروايات ويكشف عن التوجه النقدي ذي البعد الواحد على الرغم من اختلاف المعايير والمقاربات ولذلك فأنَّ الحركة بهذا الاتجاه توصلنا إلى منطقة

---

1 ينظر: حديث الأربعاء: طه حسين، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1974م: 312.

2 ينظر: طبقات فحول الشعراء: ابن سلّام الجمحي، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني: 2/ 648.

3 تاريخ النقد الأدبي عند العرب: الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط3، 1974م: 111، وقد اعترف عمر بأنه لا يمدح الرجال، وإنما يمدح النساء. وقال جميل بثينة له: والله ما خاطب النساء مخاطبته أحد ، ينظر: الأغاني: 1/ 83، 119.

4 بنية الخطاب النقدي: الدكتور حسين ضمري، دار الشؤون الثقافية- بغداد، 1990م: 16.

الكشف عن أثر الشاعر في حركة النقد التي واكبت شعره فحصًا وتدقيقًا بحسب مقدرة الناقد وكفايته في استجلاء الحكم النقدي.

إنَّ الوقوف على كثرة الآراء في شاعرية عمر وتنوعها توحي بالتأثير الذي حققه عمر في جمهوره النقدي باختلاف مستويات أصحاب هذه الآراء، إذ إنَّ هذا الجمهور قد حقق مستوى معينًا من الاستجابة، وهذه الاستجابة « القائمة على الانطباع الكلي أو الذوق المحض هي النواة الأولى في الحكم الأدبي الذي يتطور عبر مراحل حضارية وفكرية إلى مقياس أو معيار »[1]، فالجمهور الشهري القادر على تقديم الأحكام التي تضيء النص « جدير برفع المستوى الفني للتجربة الشعرية »[2]، والواقع أنَّ بعض هذه الأحكام النقدية التي أطلقها النقاد على شعر عمر قد تحولت إلى لبنات في تصور الحدود الأدبية لغرض الغزل في مصنفات النقاد والبلاغيين في مراحل التطور المنهجي الذين يمكن القول عنهم: إنَّ جهودهم تمثل تيار النقد الرسمي الذي ارتبط بالتدوين وتقرير الأحكام في ميداني النقد والنظرية الأدبية.

إنَّ استجلاء الأحكام النقدية في شعر عمر يكشف عن طبيعة الأضواء المسلطة في شعره فكل من تصدى للحكم عليه قدم خلاصة معرفته وخبرته وانحيازه إلى ميدان معرفي أو نقدي، وكانت بعض هذه الأحكام داخل ميدان الآداب على حين كان بعضها يتحرك خارج هذا الميدان وذلك يربط الشعر بالظرف الاجتماعي أو الديني إذ « يرتبط النقد فكرًا أدبيًا بواقع بيئته اجتماعيًا، سياسيًا، نفسيًا وأخلاقيًا في بناء حكم واستنباط معيار أو اتخاذ موقف »[3]، وسواء كان الحكم النقدي جملة نقدية واحدة لا تتجاوز عددًا من المفردات أم كان نسقًا يعبر عن وجهات نظر متعددة في النص تتداخل معًا، وتعمل

---

1 أصول نظرية نقد الشعر عند العرب: الدكتور عناد غزوان، مجلة الأقلام، العدد 7، 1978م: 116.

2 المصدر نفسه: 117.

3 أصول نظرية نقد الشعر عند العرب: 117.

على تقديم تصور معين، فأنَّ ذلك محكوم برؤية الناقـد وشـفافيته ووعيـه وخبرتـه ومعالجتـه للنص.

إنَّ الأحكام النقدية التي وقفنا عليها تعطي انطباعًا عن تطورات نظرية النقد العربي من القرن الأول الهجري إلى القرن الثالث، ومن المـألوف أن تبـدأ الحركـة مـن البـسيط الـذي ينبئ بحالة مفردة إلى المركب الذي يستوعب آراء أكثر اتساعًا وتطورًا، وهـذه الحـال طبيعيـة في رصد تطورات نظرية نقد الشعر عنـد العـرب التـي نمـت حلقاتهـا واتـسعت بفعـل حالـة التواصل الحضاري في الميادين كافة، وقد أثرت بعد ذلك في حركة النقد العربي.

إنَّ المعـايير النقديـة تنقـسم عـلى قـسمين خارجيـة وداخليـة وإذا كـان النقـد الأدبي الحديث يرى أنَّ المعايير النفـسية والاجتماعيـة والأخلاقيـة والدينيـة والأسـطورية والتاريخيـة معايير خارجية؛ لأنَّها تسلط الضوء على النص من الخارج محاولة أن تقرأ قيمًا تتعلق بالمبـدع أو محيطه، فأنَّ الدراسة اللغوية التي تعنى بتحليل العنصر اللساني في النص بغض النظـر عـن مستوى التحليل هي التي تمثل المعايير الداخلية التي تتخذ من الأداة ذاتهـا ميـدانيًا للتحليـل لاستكشاف عالم النص، وبذلك يمكننا قراءة الروايات النقدية المتصلة بشعر عمر في ضـوء هـذا الفهم.

المعايير الخارجية

وهــما المعيـار الاجتماعـي والـديني، فأمَّـا الاجتماعـي فهـو يتعلـق بـبعض القـيم الاجتماعيـة التـي شخـصت في شـعر عمـر وعلاقتهـا بـسلوكه إنـسانًا وشـاعرًا فقـد رويـت في ذلك أخبار متناقضة تتعلق بعمر إذ قيل: إنَّه « لم يذهب على أحد مـن الـرواة أن عمـر كـان عفيفًا، يصف ولا يقف، ويحوم ولا يـرد »[1]، عـلى حـين أنَّـه سـئل « أكـل مـا قلتـه في شـعرك

1 الأغاني: 1/ 123، وفي حديث الأربعاء يصف ولا يقصف ويحوم ولا يرد ، ونحن نميل إلى هذه الرواية: 1/ 305.

فعلته؟ قال: نعم، واستغفر الـلـه »[1]. فالنص الأول يؤكد لنا عفاف عمر وأنه يكتفي بالوصف دون أن يتجاوز ذلك، على حين أنَّ النص الثاني يخبرنا بالمطابقة بين السلوك الشخصي وبـين مـا أخبر به في شعره من علاقات ولقاءات ظاهرة وخفية تستحق أن يـستغفر الـلـه عليـه، وقـد ذكر ابن أبي عتيق أنَّه جاء إلى عمر وقال له: « قـد جئنـاك والـلــه لا نـبرح أو تـبكي إن كنـت صادقًا في قولك أو ننصرف على أنك غير صادق ثم مـضى وتركـه »[2]، والروايـة تـشير إلى بيـت عمر:

وَمَــن كــانَ مَحزونــاً بِــإِهراقِ عَــبرَةٍ   وَهـــى غَربُهـــا فَليَأتِنـــا نَبكِــهِ غَــدا

ويبدو من خلال هذه الأخبار والروايات وغيرها أنَّ عمر قد يكـون تخيـل كثـيرًا مـن تفصيلات العلاقات التي صوروها مما دفع ابن أبي عتيق إلى الاعتراض عـلى نهجـه الـشعري في تصوير فتنة النساء به إذ قال له: « أنت لم تنسب بها، وإنما نـسبت بنفـسك وكـان ينبغـي أن تقول: قلت لها، فقالت لي، فوضعت خذي فوطئت عليه »[3]، والملاحظ أنَّ عمر غـيّر الأعـراف الاجتماعية فجعل المرأة تتهالك عليه على حين أنَّ النـسيب « هـو مـا كـثرت فيـه الأدلـة عـلى التهالك في الصبابة وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجـد واللوعـة »[4]، فتغـايرت مبـادئ اللياقة الاجتماعية في شعر عمر مما دفع النقاد إلى الاعتراض عليه.

وقد كان في غزل عمر الذي كان فيه « إغراء بالفجور والفسق وتوهين لعـرى الخلـق وتجـرؤ عـلى المحـارم، وقـد كـان أهـل الـدين وعلـماء الإسـلام يعرفـون هـذا منـه ويخـشون

---

1 الأغاني: 1/ 155.

2 المصدر نفسه: 1/ 154.

3 الاغاني: 1/ 123.

4 نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى: 142.

جريرته »[1]، مناسبة لظهور المعيار الديني الذي يؤكد صلة الإنشاء الأدبي بالـضوابط الأخلاقيـة والدينية، ومن المألوف أن يسود هذا المعيار في ظل عدم موافقة قسم من الفئـات عـلى نهـج عمر الغزلي فتواجهنا نصوص تؤكد اعتراضات بعض الفقهـاء في قـول أحـدهم: « مـا لـه قاتلـه الـلـه لقد صغر ما عظـم الـلــه يقـول الـلــه عـزّ وجـلَّ: **(والقَمَـرَ قّـدَّرنّاهُ مّنَـازِلَ حتَّـى عّـادّ كّالعُرجُونِ القَدِيمِ)**[2] إشارة إلى قول عمر في رائيته:

وَغـابَ قُمَـيرٌ كُنـتُ أَرجـو غُيوبَـهُ وَرَوَّحَ رُعيـــانٌ وَنَـــوَّمَ سُـــمَّرُ[3]

إذ لم يلتفـت صـاحب هـذا الحكـم النقـدي إلى دقـائق التجربـة الـشعرية التـي دفعـت عمـر إلى اسـتعمال صـيغة التـصغير، وذكـر عـن ابـن جـريج قولـه: « مـا دخـل عـلى العواتق في حجالهن شيء أضر عليهن من شعر عمر »[4]، وقول الآخر: « لا ترووا نساءكم شعر عمر بن أبي ربيعة لا يتورطن في الزنا تورطًا »[5]، وقول إحدى النـساء لـه حـين أسـمعها شـعرًا يقوله فيها: « آمرك بتقوى الـلـه وإيثار طاعته وترك ما أنت عليـه »[6]، إذ وجدتـه قـد اشـتط كثيرًا في وصف وتصوير مـا يخـالف أوامـر الـلــه مـما صـنعته مخيلتـه النـشطة، وذكـر أيـضًا أن امرأة أخرى أوقفها ليـسمعها شـعرًا قالـه فيهـا فقالـت: « أَوَ فعلـت يـا فاسـق »[7]، وقـد

1 في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية: الدكتور طه الحاجري، دار النهضة العربية، 1982م: 76
2 سورة يس، آية 39.
3 الأغاني: 1/ 92.
4 الاغاني: 1/ 83.
5 المصدر نفسه: 1/ 83.
6 المصدر نفسه: 1/ 157.
7 المصدر نفسه: 1/ 193.

اتفق ابن أبي عتيق مع أبي القوم الأنصاري في أنه « ما عُصِيَ اللـه عزَّ وجلَّ بـشعر أكثر مـما عُصِيَ بشعر عمر بن أبي ربيعة »[1].

ويتضح من هذه النصوص أنَّ المعيار الديني قد احتكم إلى مبادئ الإسلام وقيمـه في محاسبة الشاعر وإصدار الحكم في شعره، ومن المألوف أن يكون كل حكم نقـدي « تجـسيدًا لفردية التلقي »[2]، ليـضيء بعـض خـصوصيات الـنص في الأقـل ولكننـا عنـدما نحـتكم إلى مـا تنطوي عليه وظيفة النقد في أنها « إنتاج معرفة بالنص الأدبي »[3]، فأنت لا تعثر على ما يعنينا على تصور أية فاعلية للنص الأدبي، فالمعيار النقدي في مثل هذه الأحكـام والمواقـف لا يزيـدنا معرفة بالنص الأدبي ولا يضيء مناطق الشعور في داخلنا بعالم النص بقدر ما يوقفنا على تصور أثر خارجي مرتبط بسلوك الشاعر الديني أو الأخلاقي أو الاجتماعي أو « حوامله من مجتمـع وتاريخ ونفس وحرية »[4]، على حدِّ تعبير بارت إذ لا تـشكل اسـتجابة المتلقـي في مثـل هـذه الحال « للنص نسيج الموقف النقدي برمته »[5]، والواضح أنَّ هذه القـيم الأخلاقيـة لا تعطـي للنص « قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية »[6]؛ لأنَّ المتلقـي في ظـل هـذا المعيـار يحس أنَّ شعر عمر يشبع دوافع ونزعات ورغبات علاقتها بالهدم أكثر مـن علاقتهـا بتحقيـق عنصر البناء.

المعايير الداخلية (النصية)

يؤكد النقد الأدبي الحديث أننا حينما نقبل « على القصيدة كما نقبـل عـلى أي عمـل فني يكون لكل منـا وضـعه الـسابق الخـاص بـه: أي حـساسيته التـي تختلـف في نوعهـا عـن

---

1 المصدر نفسه: 1/ 84-114.

2 الشعر والتلقي: الدكتور علي جعفر العلاق، دار الشروق، 1997م: 64.

3 بنية الخطاب النقدي: 6.

4 درس السيميولوجيا: رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، توبقال: 86.

5 الشعر والتلقي: 64.

6 الشعر والتأمل: هاملتون، ترجمة الدكتور محمّد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة: 132.

حساسية غيره وقسطه من الثقافة وآراؤه، وموقفه من الحياة، وهذه جميعًا تختلف من فرد لآخر، ويؤثر التكوين المختلف لكل قارئ بشكل حيوي في نوع التجربة التي يمكنه أن يتلقاها من القصيدة »[1]، وهذه الاستجابات المختلفة تصنع قراءات مختلفة ومستويات متباينة من حالات التلقي التي تنتج من ثم حكمًا نقديًا طبقًا لحالتي الاستجابة والتلقي، وقد كان لصدور بعض الأحكام الفنية في شعر عمر فرصة لظهور معايير داخلية تتصل بواقع النص وبقدرة الشاعر والبحث في أداته وغرضه الشعري من جهة، وبعض القضايا الفنية التي تعد إرهاصات طيبة في تيار النقد العربي قدمتها المادة النقدية المواكبة لشعر عمر.

ونبدأ الحديث عن المعيار الذوقي أو الذاتي المحض الذي لا يتجاوز في أحيان كثيرة الحكم على النص الشعري أو الشاعر بصيغة التفضيل، وهذا الحكم مرهون بظرفه في تحديد الأفضليات وقد لا نعثر على تعليل وراء ذلك الحكم، ومنها أنَّ الخليفة الرشيد طلب من الأصمعي أن ينشده (أحسن) ما قيل في رجل قد لوحه السفر فأنشده لعمر[2]، وعن الوليد بن يزيد بن عبد الملك قال لأصحابه: أي بيت قالته العرب (أغزل) فسمع بيتًا لعمر فقال: حسبك والله بهذا[3]، أمَّا في مجال المفاضلة بين شاعرين، فقد روي عن سعيد بن المسبب أنَّه حكم بين ابن قيس الرقيات وعمر، في أنَّ عمر (أشعر) في الغزل، وابن قيس الرقيات أكثر أفانين شعر[4]، وقيل مثل ذلك عن جميل وعمر في معرض الموازنة في قصائد بعينها[5]، ومثل هذه الأحكام لا تضيف إلى خبرتنا النقدية جديدًا بقدر التنبيه على حالات مفردة.

---

1 الشعر والتأمل: 11.

2 ينظر: الأغاني: 1/ 82.

3 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 114.

4 ينظر: الأغاني: 1/ 113.

5 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 116.

وثاني المعايير هو معيار التقويم النقدي، وتقدير المكانة في تحديد بعض خصوصيات شعر عمر، فقد أثّر كثيراً في مجرى الأحكام النقدية التي تتصل بمكانة قبيلته، فقد « كانت العرب تقر لقريش بالتقدم في كل شيء عليها إلا في الشعر فأنَّها كانت لا تقر لها به حتى كان عمر بن أبي ربيعة فأقرت لها الشعراء بالشعر أيضًا ولم تنازعها شيئًا »[1] فلو لم يكن لعمر قدرة على إحداث هذا التأثير لما أصبح الأمر على هذه الصورة، وهذا التصور من حيث المبدأ ونزولاً إلى التخصيص، فقد قال الزبير بن بكار: « أدركت مشيخة من قريش لا يزنون بعمر بن أبي ربيعة شاعرًا من أهل دهره في النسيب ويستحسنون منه ما كانوا يستقبحونه من غيره من مدح نفسه، والتحلي بمودته، والاكبار في شعره »[2]، بل زاد الأمر أنَّه « إذا أعجزك أن تطرب القرشي فَغَنِّهِ بلحن ابن سريج، وشعر عمر فأنَّك ترقصه »[3]، ويروى عن ابن عباس أنَّه حفظ رائية عمر وهو يستجيدها[4].

وفي ميدان التدرج وفحص القدرات، قال جرير: « ما زال- يعني عمر- يهذي حتى قال الشعر »[5]، واتفق جرير والفرزدق في تقدير موهبة عمر وإمكانيته في التقاط المعاني الشعرية التي تتصل بعالم المرأة، فقال جرير بعد إنشاده شعرًا لعمر: « هذا الذي كنّا ندور عليه فأخطأناه، وأصابه هذا القرشي »[6]، وفي الإطار نفسه يعلن الفرزدق « هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته، وبكت الديار ووقع هذا عليه »[7].

---

1 المصدر نفسه: 1/ 83.
2 الاغاني: 1/ 112.
3 المصدر نفسه: 1/ 112.
4 ينظر: المصدر نفسه: 1/ 82.
5 المصدر نفسه: 1/ 90.
6 الأغاني: 1/ 112.
7 المصدر نفسه: 1/ 84.

أمَّا اذا انتقلنا إلى معيار التأثير وهو المعيار الثالث فأنَّ له علاقة وطيدة بتلقي الشعر وقد عَرَّف سيتورات مِلْ الشعر أنَّه « يستعرق السمع »[1] فأننا نجد شواهد هذا التأثير واضحة، ومن أمثلتها أنَّ عمر أنشد قصيدته لابن عوف الزهري وهو راكب فوقف وما زال شانقًا ناقته حتى كُتِبَتْ له[2] لشدة إعجابه، ويتطور هذا الإحساس عند بعض متلقي شعر عمر إلى مقابلته بالسحر، أي: يصبح الشعر في تأثيره وإيحائه يعادل السحر في شدة تأثيره المدهش، فقد روي عن عبد الله بن مصعب أنَّ امرأة دخلت عليه بشعر عمر فقال: « ويحك تدخلين على النساء بشعر عمر بن أبي ربيعة، إنَّ لشعره لموقعًا من القلوب، ومدخلاً لطيفًا لو كان شعر يسحر لكان هو »[3]، ويكاد هذا النص النقدي بمهيمناته يتكرر في قول أحدهم عن شعره: « إنَّ لشعر عمر لموقعًا في القلب ومخالطة في النفس ليس لغيره ولو كان شعر يسحر لكان شعره سحرًا »[4]، ويعلق ابن أبي عتيق على شعره بقوله: « لشعر عمر نوطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر »[5]، ويتضح من هذه النصوص أنَّ مفهوم التأثير في هذا النمط من الإبداع « سحري إلى حدٍّ يصعب معه تحليله »[6]، فكل هذه النصوص تستطلع التأثير في النفوس وتؤكد مقولات علم النفس في تأثير الإبداع في الذات الإنسانية فإذا كان النص الأول يفيد التأثير بالمرأة فأنَّ ما تلاه من نصوص مطلقة وتحمل طابع التعميم في قياس التأثير، وكل ذلك مرتبط فيما أرى بلغة عمر التي تحاور مشاعر الإنسان، وتهز أوتار النفس البشرية، أمَّا قول الفرزدق له: « أنت يا أبا الخطاب أغزل الناس، لا تحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب، ولا أن

1 البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب: 39.

2 ينظر: الأغاني: 1/ 89.

3 الأغاني: 1/ 86.

4 المصدر نفسه: 1/ 107.

5 المصدر نفسه: 1/ 113.

6 حفريات المعرفة: فوكو، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، دار الإنماء القومي، 1987م: 21.

يرقوا مثل هذه الرقية »[1]، ويبقى لدينا في هذا المجال إطراء حماد الراوية لـشعره معـبرًا عـن شدة إعجابه فقـد أطـراه بقولـه: « ذاك الفـستق المقـشر، وهـذا الحكـم « إطلاقـات عامـة لا تعكس إلا ذوق صاحبها، وإذا أردنا أن ننصفه فأننا نقول من شعراء حواء الخالـدين في الأدب العربي الذين اتخذوا من شبابهم ودعابتهم ومرحهم ملهى وحياة عاشوا لها، وسجلوا ذكرياتها بأسلوب تميل له وتتأثر به لمجرد المتعة إذا أردنا به الإحساس بالفن »[2].

ونواجه في كتاب الأغاني بعض الموازنات التي تتعلق بالإطار العام للإبداع أو محـددة بقصيدتين أو معنى مفرد، وقد قدمت هذه الموازنات معايير فنية؛ لأنَّ مواجهة النص قد تنتج خبرة وتدقيقًا وفكرًا نقديًا لكون الموازنة تـضع الناقـد المبـدع « أمـام مواقـف أشـمل وأوضـح وأدق »[3].

على الرغم من وجود فروق في لغة الأحكام النقدية الصادرة، فبعضها أدخـل في لغـة النقد مما نواجهه من طبيعة المصطلحات المستعملة، وبعضها مرهون بالناقد وثقافته ووعيـه وهدفه الذي يطمح إلى تحقيقه من حكمه.

وازن ابـن أبي عتيـق بـين عمـر والحـارث بـن خالـد المخزومـي فقـال: « إنَّ ابـن أبي ربيعـة يـبرئ القـرح ويـضع الهنـاء مواضـع النقـب »[4]، فقـدرة عمـر ليـست هينـة فهو مـاهر في معالجتـه معانيـه، ويـضع الأمـور في نـصابها، ويقـدر الأمـور حـق قـدرها، ويضيف ابن أبي عتيـق في موازنتـه الأخـرى بـين المخـزوميين (عمـر والحـارث) تفـصيلات جديدة إلى فن الموازنة، فيقول: « فخذ عني ما أصف لك: أشـعر قـريش مـن دقَّ معنـاه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعـرب

---

1 الأغاني: 1/ 152.
2 الأغاني: 1/ 84، وينظر: محاضرات في الأدب الإسلامي: الدكتور عناد غزوان بالآلة الكاتبة: 93.
3 نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة: الدكتور ماهر حسن فهمي، نهضة مصر: 6.
4 الأغاني: 1/ 216.

عن حاجته »[1]، فقد وضع « أصولاً وأسسًا في صناعة الشعر، هذه الأسس وتلك الأصول أصبحت فيما بعد مقاييس نقدية »[2]، فقوله: (أشعر قريش) يشير إلى أنَّه يوازن بين شاعرين قريشيين فكلا الشاعرين (عمر والحارث) (مخزومي)، وهذه القضايا الفنية التي عرضها في حكمه قد تتصل بالمعنى المفرد أو ببعض مكونات البناء الشعري، وهذا الكلام على العموميات، وأمَّا نزولاً عند التدقيق فأننا نجد أنَّ حكمه في (دقَّ معناه، ولطف مدخله... الخ) يشير إلى موضوع رئيس في الموازنة بين نصين في موضوع (خطاب الطلل)، فهذه المواصفات التي حددها تنطبق تمام الانطباق على قول عمر بن أبي ربيعة:

سائِلا الرَبعَ بِالبُلَيِّ وَقولا هِجتَ شَوقاً لَنا الغَداةَ طَويلا

أَينَ حَيٌّ حَلّوكَ إِذ أَنتَ مَحفو فٌ بِهِم آهِلاً أَراكَ جَميلا

وبذلك وجد ابن أبي عتيق أنَّ دخول عمر إلى تجربته هذه (خطاب الطلل) وما يرتبط به كان دخولاً لطيفًا دقيق المعنى مع متانة الحشو، وإضاءة تفاصيل التجربة من الداخل ولهذا فأن ابن أبي عتيق مع البناء المتين للمعنى ودقته وحسن التعبير عنه بما يحمل من عاطفة متوازنة فيها تأثير في المتلقي، ومن هنا يرى أنَّ أبيات عمر أفضل بكثير من قول الحارث بن خالد المخزومي:

إِنّي وَما نَحَروا غَداةَ مِنىً عِندَ الجِمارِ يَؤُودُها العُقلُ

لَو بُدِّلَت مَغنى ديارِهِم سُفلاً وَأَصبَحَ سُفلُها يَعلو

---

1 المصدر نفسه: 1/ 113.

2 النقد الأدبي عند العرب: الدكتور حفني شرف، مكتبة الشباب، ط2: 215.

فعلّق عليه ابن أبي عتيق « أمَّا تطيَّر الحارثُ عليها حين قلبَ ربعها فجعل عاليه سافله، ما بقى إلا أن يسأل الله تبارك وتعالى لها حجارة من سجيل، ابن أبي ربيعة أحسن صحبة للربع وأجمل مخاطبة »[1].

وهكذا تكشف الموازنة عن الفرق بين بنيتين إحداهما صحيحة دقيقة تؤثر وتكشف ممثلة بشعر عمر، والأخرى غير صحيحة تميل إلى الهدم أكثر من البناء والى الفاجعة أكثر من العاطفة ممثلة بشعر الحارث.

أمَّا الموازنة الأخرى التي نجدها بين جميل بثينة وعمر للزبير بن بكار فأنَّها تكشف عن معيار (الاستواء) أو ما يصطلح عليه الدكتور عبد الجبار المطلبي « ترابط الأبيات ووحدة الصورة واتساق الشعر »[2] إذ إنَّ « قصيدة جميل مختلفة غير مؤتلفة فيها طوالع النجد وخوالد المهد، وقصيدة عمر بن أبي ربيعة ملساء المتون مستوية أخذ بعضها بأذناب بعض »[3]، وهذه الخصوصيات الفنية جعلها ابن طباطبا العلوي في القرن الرابع الهجري قانونًا يحكم الإبداع في أنَّه « يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا، وحسنًا، وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف »[4].

والإحساس بالاستواء وعدمه له أثر كبير في التلقي فأن تكون القصيدة مستوية منسابة تتصل أواخرها بأوائلها يناقض عدم الاستواء الذي يخلخل التوازن في طبيعة استقبال النص وهو ما سماه الزبير بن بكار في نصه (بالاختلاف وعدم الائتلاف)، فالاستواء دليل على شخصية الشاعر ذات الطابع الواحد المتميز[5]، وفي معايير النقد

---

1 الأغاني: 1/ 114.
2 الشعراء نقادًا: 216.
3 الأغاني: 2/ 370.
4 عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: الدكتور عبد العزيز المانع، النادي الأدبي، 1985م: 213.
5 الشعراء نقادًا: 217.

العربي أنَّ « المستوي من الشعر أولى بالتقدمة من المختلف »[1]، ولهذا فأنَّ الاستواء خصيصة فنية تتعلق بالبناء اللفظي والمعنوي في النص عالجه النقاد في شعر عمر بن أبي ربيعة.

ولدينا رأي نختم به بحثنا أدلى به مصعب الزبيري يحمل خصوصية المعالجة التطبيقية التي تستقرئ النصوص لتكشف جزئيات الحكم، وهذا الرأي في حقيقته قراءة ذاتية تحاول اصطناع المصطلح وإقراره من خلال مراقبة المعنى في نصوص عمر الشعرية بل نزيد على ذلك أنَّ قسمًا من جزئيات هذا الرأي عبارة عن جمل شعرية وردت في نصوص شعرية بعينها.

والمعايير في هذا الرأي متداخلة منها ما يتعلق بالفن الشعري « سهولة الشعر، وحسن الوصف، ودقة المعنى، وصواب المصدر، والقصد للحاجة، ومنها بتأثيره (شدة الأسر)، ومنها ما يتعلق باستلال جزئيات الحكم من النصوص الشعرية وقد أسلفنا القول، ومنها فصاحته التي أقرها أبو عمرو بن العلاء والأصمعي قبل مصعب[2]، وهي معيار لغوي يتصل بالاحتجاج بلغة عمر، ورأي مصعب بعد هذا كله تحديد خصوصيات شعر عمر وهو أطول الآراء التي نقلها صاحب الأغاني، ويحاول أن يجمل النظرة وتفاصيلها في النصوص التي وقف عليها ويحدد منزلة عمر بين الشعراء الغزل ممن سماهم (نظراءه).

يقول مصعب الزبيري: « راق عمر بن أبي ربيعة نظراءه وبرعهم بسهولة الشعر وشدة الأسر، وحسن الوصف، ودقة المعنى، وصواب المصدر، والقصد للحاجة، واستنطاق الربع، وإنطاق القلب، وحسن العزاء، ومخاطبة النساء، وعفة المقال، وقلة الانتقال، وإثبات الحجة، وترجيح الشك في موضع اليقين، وطلاوة الاعتذار، وفتح الغزل، ونهج العلل، وعطف المساءة على العذال، وأحسن التفجع، وبَخَّلَ المنازل،

1 الموازنة: الآمدي، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف- مصر، 1972م: 11.

2 ينظر: فحولة الشعراء: الأصمعي، تحقيق: توري: 16.

واختصر الخبر، وصدق الصفاء، إن قدح أروى، وإن اعتذر أبرا، وإن تشكى أشجى، وأقدم عن خبرة ولم يعتذر بغرة، وأسر النوم، وغَمَّ الطير، وأغذَّ السير، وحير ماء الشباب، وسهَّل وقول وقاس الهوى فأربى، وعصى وأخلى، وحالف بسمعه وطرفه، وأبرم نعت الرسل وحذر، وأعلن الحب وأسر، وبطن وأظهر، وألح وأسف، وأنكح النوم، وجنى الحديث، وضرب ظهره لبطنه، وأذل صعبه، وقنع بالرجاء من الوفاء، وأعلى قاتله واستبكى عاذله، ونقض النوم، وأغلق رهن مني وأهدر قتلاه، وكان بعد كله فصيحًا »[1].

وبغض النظر عن طول هذا الرأي النقدي الذي حوى أكثر من خمس وأربعين جزئية حاول مصعب الزبيري أن يجد لها شواهد من شعر عمر فكان مثالاً للنقد التطبيقي المحدود الذي يكشف عن سعة في الرأي، وحسن تناول، وضم القضايا والموضوعات في ظل معيارية أساسية هي المفاضلة بين عمر وباقي شعراء الغزل؛ لأنَّ الناقد مضطر إلى تحديد أسس وضوابط هذه المعيارية. لقد كشفت الآراء والمعايير النقدية في كتاب الأغاني أنَّ هناك آفاقًا نقدية تحملها المواقف تؤكد مواقف أصحابها بغض النظر عن وعي الناقد وخبرته وثقافته إلا أنَّها تندمج مع تيار النقد العربي الذي قدمته أجيال من النقاد الذين أضاف كل منهم ما يستطيع تقديمه لرفد حركة النقد العربي في عصوره الزاهية.

1 الأغاني: 1/ 124.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1.أبو الطيب المتنبي، بلاشير، ترجمة: الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1975م.

2.إحكام صنعة الكلام، للكلاعي أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الأشبيلي الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة – بيروت 1996م.

3.أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هلموت ريتر، إسطنبول، 1954م.

4.أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ-1998م.

5.الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس دار المسيرة للطباعة والنشر، 2010م.

6.الأسلوبية في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1993م.

7.إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي – المغرب، ط19، 2012م.

8.إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط7.

9.أصول نظرية نقد الشعر عند العرب، الدكتور عناد غزوان، مجلة الأقلام، العدد السابع، 1978م.

10. إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، ط3.

11. الأعلام، خير الدين الزركلي، الطبعة الثانية، مطبعة كوستاتوماس وشركاه.

12. الأعمال الكاملة، محمّد إبراهيم أبو سنة مدبولي، القاهرة، 1985م.

13. الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن القرشي الأصفهاني(356هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

14. الأغاني، أبـو الفـرج الأصـفهاني، تحقيـق: عبـد الـستار فـراج، دار الثقافـة، بـيروت، ط3، 1962م.
15. إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل، مطبعـة دار الكتب المصرية، القاهرة .
16. الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيـب المتنبي، د. صالح بن عبد الـلـه.
17. الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العـرب، دمـشق (د.ت).
18. الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشـيد الـدرة، دار الـشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2009م.
19. الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد محمد ويس، بحث منشور في مجلة عالم الفكر المجلـد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير، 1997م.
20. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي، النجف، 1969م.
21. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: د. محمّـد عبـد المـنعم خفـاجي، بيروت، 1975م.
22. البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر 1993م.
23. البديع، عبد الـلـه بـن المعتـز (ت 296هــ)، شرحـه وعلّـق عليـه: محمّـد عبـد المـنعم الخفاجي، شركة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده بمصر، 1954م.
24. بديع القـرآن، ابـن أبي الأَصـبع المـصري (ت654هــ)، تحقيـق: د. حفنـي محمّـد شرف، مطبعة الرسالة مصر، ط1، 1377هـ.
25. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيـد، مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1380هـ .

26. البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي(794هـ) تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1957م.
27. بغية الوعاة، جلال الدين السيوطي، مطبعة السعادة، مصر، 1326هـ .
28. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1990م.
29. بلاغة الخطاب وعلم النص، الدكتور صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، 1992م.
30. البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، محمّد العمري، الدار البيضاء، 1999م.
31. البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، ترجمة: محمّد الوالي، وجرير عائشة، الرباط، 2002م.
32. البلاغة تطور وتاريخ، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف – القاهرة، ط9.
33. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمّد عبد المطلب، 1988م.
34. بنية الخطاب النقدي، الدكتور حسين خمري، دار الشؤون الثقافية- بغداد، 1990م.
35. البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1984م.
36. البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (255هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1998م.
37. تاج العروس من جواهر القاموس، مجد الدين أبي الفيض السيد محمّد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، المطبعة الخيرية، القاهرة، ط1، 1306هـ.
38. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور إحسان عباس، دار الشروق، ط1، 1993م.
39. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، 1978م.

40. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، 1974م.
41. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري(654هـ)، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1963م.
42. التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية.
43. تطور مفهوم القراءة، مقالة في مجلة أم القرى.
44. التعرف لمذهب أهل التصوف، تاج الإسلام، أبو بكر محمّد الكلاباذي (ت380ه)، تحقيق: د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، 1960م.
45. التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، منشورة ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية).
46. تهذيب اللغة، لأبي منصور محمد بن احمد الأزهري (370 هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون وآخرين، مراجعة: محمّد علي النجار، وعلي محمّد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1964م.
47. الجامع الكبير، ابن الأثير، تحقيق: مصطفى جواد والدكتور جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، 1956م.
48. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الدكتور محمّد عبد المطلب لونجمان، 1995م.
49. جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق: الدكتور محمّد زغلول سلام، منشأة المعارف- الإسكندرية.
50. حديث الأربعاء، طه حسين، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1974م.

51. حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين أبي الثناء محمود بـن سـليمان الحلبـي، طبع على نفقة أمين أفندي بمصر، 1315هـ .

52. حسن التوسل في صناعة الترسل، الشهاب الحلبي، تحقيق: أكرم عثمان، بغداد، 1978م.

53. حفريات المعرفة، فوكو، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، دار الإنماء القومي، 1987م.

54. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمّد بن الحـسن الحـاتمي، تحقيـق: جعفـر الكتاني، دار الرشيد بالعراق، 1979م.

55. الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان الجاحظ (255هـ)، دار الكتـب العلميـة – بيروت، ط2، 1424هـ.

56. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر بـن عـلي بـن حجـة الحمـوي، تحقيـق: عصام شعيتو، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987م.

57. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (392هـ)، تحقيـق: محمّـد عـلي النجـار، سلـسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 2006م.

58. الخطاب الديني رؤية نقدية نحو أنتـاج وعـي علمـي بدلالـة النـصوص الدينيـة، نـصر حامد أبو زيد، بيروت – لبنان، دار المنتخب العربي، 1992م.

59. درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقـال، ط2، 1986م.

60. دلائـل الإعجـاز، الـشيخ الأمـام أبـو بكـر عبـد القـاهر بـن عبـد الـرحمن بـن محمـد الجرجاني(474هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمّد شـاكر، مكتبـة الخـانجي، القاهرة، ط5، 2004م.

61. دليل النظرية النقدية المعاصرة، د. بسام قطوس، مكتبة دار العروبـة للنـشر والتوزيـع، الكويت، ط1، 1425هـ- 2004م.

62. ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط3، 2002م.
63. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمّد عبده عزام، ط4، دار المعارف، القاهرة.
64. ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986م.
65. ديوان الأعشى، تحقيق: محمّد محمّد حسين، القاهرة.
66. ديوان البحتري، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، ط3، دار المعارف، القاهرة.
67. ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246هـ)، دراسة وتبويب الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1993م.
68. ديوان المتنبي بشرح العكبري، تحقيق: السقا وآخرون، دار الفكر.
69. ديوان النابغة الجعدي، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، 1384هـ.
70. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، 1963م.
71. ديوان أمرئ القيس، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم ط5، دار المعارف، القاهرة.
72. ديوان أمرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط5، 2004م.
73. ديوان ذي الرمة، قدّم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1995م.
74. ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدّم له: مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط3، 2002م.
75. ديوان علقمة الفحل، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ط1.

76. ديوان عنترة بن شداد، تحقيق ودراسة: محمّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، (د.ت).
77. روبير دو ترانس، ترجمة: أنطوان فوزي، مقال في مفهوم القراءة
.http://howlingwolf.overblg.com/artice---365719.html.
78. سر الفصاحة، أبو محمّد عبد الله بن محمّد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت 466هـ)، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمّد علي صبيح، القاهرة، 1969م.
79. شرح ديوان أبي تمام، للخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1994م.
80. شرح ديوان المتنبي، العكبري، تحقيق: السقا وآخرون، دار الفكر.
81. شرح ديوان علقمة بن عبدة الأعلم الشنتمري، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: الدكتور حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1993م.
82. الشعر والتأمل، روستريفر هاملتون، ترجمة: الدكتور محمّد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، 1963م.
83. الشعر والتلقي – دراسات نقدية، الدكتور علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 1997م.
84. الشعراء نقادًا، الدكتور عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية- بغداد، 1986م.
85. شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير، سعاد بولحواش، الجزائر، 2012م.
86. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 398 هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1376هـ - 1956 م.
87. طبقات فحول الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحي (ت 231هـ)، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، 1974م.

88. طبقات فحول الشعراء، ابن سلّام الجمحي، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، ط2، 1989م.
89. الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، صححه: سيد بن علي المرصفي، مصر، مطبعة المقطم.
90. العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م.
91. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت 1972م.
92. عمر بن أبي ربيعة، الدكتور جبرائيل جبور، دار العلم للملايين، ط2، 1979م.
93. عيار الشعر، محمّد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمّد زغلول سلام، منشأة المعارف – مصر، الإسكندرية، 1984م.
94. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عبد العزيز المانع، السعودية، 1985م.
95. فحولة الشعراء، الأصمعي، تحقيق: توري، دار الشروق الجديد.
96. في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، الدكتور طه الحاجري، دار النهضة العربية، 1982م.
97. في قراءة النص الديني، عبد المجيد الشرفي.
98. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: محسن غياض عجيل، بيروت، ط1، 1981م.
99. القراءة، وقراءة القراءة للجزائري مرتاض، مجلة علامات في النقد، جدة، ج15، م 4 مارس، 1995م.
100. قراءة التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 1994م.
101. القراءة أولاً، محمّد عدنان سالم، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م.

102. القراءة تعاريف وأنواع ووظائف، مقال كتبه علي تعوينات في 6 يوليو 2009م. . http://taouinet.maktobblog.com/8

103. قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، الموافق 19 إلى 24 /11/ 1988م، قدّم لها: الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990م.

104. قراءة في القراءة، رشيد بن حدو، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48-49، 1988م.

105. قضايا الشعرية، جاكوبسن، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، 1988م.

106. الكامل، المبرد، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم والسيّد شحاته- نهضة مصر.

107. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت395هـ)، تحقيق: على محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952م.

108. كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت395هـ)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1.

109. كتاب الوافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، القاهرة.

110. كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، ط1، 1989م.

111. لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2000م.

112. اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية للكتاب، 1973م .

113. ما القراءة، مقالة الدكتور فريد امعضشو.

114. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير (ت637هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، النهضة، مصر – القاهرة، 1975م.

115. المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: الحوفي وطبانة، دار الرفاعي، 1983م.
116. مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى(210هـ)، تحقيق: محمّد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، ودار الفكر – القاهرة، ط2، 1970م.
117. محاضرات في الأدب الإسلامي (عصر صدر الإسلام والعصر الأموي)، الدكتور عناد غزوان بالآلة الكاتبة.
118. المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق: علي النجدي ناصف ود. عبد الحليم النجار ود. عبد الفتاح إسماعيل، دار سزكين للطباعة والنشر، ط2، 1986م.
119. مدخل عام إلى مفهوم القراءة الأدبية، مجيد تومرت، مجلة الحوار المتمدن، العدد 1410، لسنة 2005م.
120. مذاهب النقد وقضاياه، الدكتور عبد الرحمن عثمان، القاهرة، 1395ه.
121. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر-بيروت، ط2، 1970م.
122. المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. ناجي علوش، دار الكتاب اللبناني، 1985م.
123. معجم الأدباء، شهاب الدين ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون.
124. معجم البلدان، شهاب الدين ياقوت الحموي، طبعة بيروت، 1955م.
125. معجم المصطلحات البلاغية والنقدية، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، 1987م.
126. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدكتور أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983م.
127. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: الدكتور أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، 1987م.
128. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م.

129. المعجم الوسيط، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
130. مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، أحمد خورشيد النوره جي، بغداد، 1990م.
131. مفهوم القراءة عند الحداثيين وعلاقته بالتفسير، الدكتورة فاطمة الزهراء الناصري، موضوع قدّم في ندوة وطنية نظمت بتنسيق بين المجلس العلمي المحلي بالمحمدية وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، المغرب، حول موضوع القراءات المعاصرة للقرآن الكريم سنة 2009م.
132. من مصطلحات التعليم (القراءة والإقراء)، فريد آمعضشو - المغرب، مجلة عود الند، العدد الحادي والثلاثون، كانون الأول - 12 ديسمبر، 2008م.
133. من مظاهر الانحراف الأسلوبي في عينية أبي تمام، فتحي أبو مراد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 25 العدد9، 2011م.
134. مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية، وليد قصاب، دار الفكر - دمشق، 2007م.
135. المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، أبو محمّد الحسن بن علي لابن وكيع، قرأه وعلّق عليه: محمّد رضوان الداية، دار قتيبة (د.ت).
136. المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، د. مسعود بودوخة، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر، 2011م، جامعة سطيف الجزائر.
137. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، الدكتور محمّد العمري، دراسات سال، 1991م.
138. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت370هـ) الجزء الثالث، دراسة وتحقيق: الدكتور عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1990م.
139. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت370هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، ط4، (د.ت).

140. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف- مصر، ط2، 1972م.
141. الموازنة منهجًا نقديًا قديمًا وحديثًا (رسالة ماجستير)، إسماعيل خلباص حمادي، كلية التربية – جامعة بغداد، 1989م.
142. الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، أبو عبيد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني (ت384هـ)، تحقيق: علي محمّد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت).
143. نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة- دراسة في فن الموازنة، الدكتور ماهر حسن فهمي، دار نهضة، مصر، د. ت.
144. النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير إبراير – الجزائر، مجلة الحوار المتمدن العدد، 1390 لسنة 2008م.
145. نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر العلوي، تحقيق: نها عارف، دمشق، 1976م.
146. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دكتور حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001م.
147. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996م.
148. نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتحية كحلوش، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر.
149. نظرية اللغة في النقد العربي دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، الدكتور عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م.
150. نظرية المعنى في النقد الأدبي، ومدخل إلى علم الأسلوب، وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، والانزياح الصوتي الشعري.

151. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدكتور حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ-2007م.

152. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين.ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.

153. النقد الأدبي عند العرب، الدكتور حفني محمّد شرف، مكتبة الشباب- القاهرة، ط2، 1972م.

154. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان أيف تادييه، ترجمة: الدكتور قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1993م.

155. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت327هـ)، تحقيق وتعليق: الدكتور محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

156. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، 1963م.

157. النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، الدكتور عبد الحكيم راضي، دار الشايب للنشر، ط1، 1993م.

158. النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الآداب واللغة)، الدكتور محمّد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1996م.

159. نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمّد الدغمومي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999م.

160. النهج الإبداعي للآمدي الناقد، الدكتور عبد الحميد محمّد العبيسي، نادي أبها الأدبي، 1985م.

161. هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب، مؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان، ط1، 2005م.

162. الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1، 2006م.